Drydens Prologe und Epiloge

DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Hansischen Universität in Hamburg

vorgelegt von

JNGO RÖSECKE
aus Hamburg

Hamburg 1938

Gutachter:

Prof. Dr. Emil Wolff, Prof. Dr. Robert Petsch.

Tag der mündlichen Prüfung: 26. Juni 1937.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Druck: A. Preilipper, Hamburg 11, Admiralitätstr. 16 / Fernruf 36 50 89

Meinen lieben Eltern
und meinem Schwager Otto Wischnewski

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

§ 1: Einleitung .. 5

§ 2: Prologe und Epiloge in ihrer Entwicklung bis zu Dryden .. 10

§ 3: Dryden als Mittlerfigur zwischen Renaissance, Barock und Aufklärung .. 15

§ 4: Prolog und Epilog bei Dryden .. 16

a) Aufgaben .. 16

b) Konnex zwischen Prolog, Epilog und Hauptdichtung .. 21

c) Struktur .. 26

d) Charakter der Gelegenheitsdichtung .. 27

e) Einzelinterpretation der maßgeblichen Elemente .. 30

I. Londoner Bühnenprologe und -epiloge .. 30

1. Die Kritiker .. 30

2. Die Dichterlinge .. 43

3. Das urteilende Publikum .. 45

4. Empfehlung und Herabziehung des Stückes .. 50

5. Zeitpsychologie .. 61

6. Vergleiche und Angriffe bezüglich anderer Dichter .. 91

7. Inner- und außenpolitische Tendenzen .. 105

II. Oxforder Prologe und Epiloge .. 121

III. Kritische Bemerkungen [1] .. 132

IV. Sprach- und Versform .. 138

§ 5: Zusammenfassung der Ergebnisse .. 155

Bibliographie .. 157

[1] Die Entwicklung der Darstellungsweise Drydens mit zunehmender dichterischer Erfahrung sowie die autobiographischen Züge in den Prologen und Epilogen sind über sämtliche Abschnitte der Einzelinterpretation verstreut. Es erwies sich aus Gründen der Überschneidung als unzweckmäßig, hierfür einzelne Kapitel einzurichten.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548128_0121

EINLEITUNG.

In steigendem Maße hat sich gerade die gegenwärtige Forschung mit dem Problem des Barocks, das im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts in fast allen Ländern eine beherrschende Stellung einnimmt, zu beschäftigen versucht. Eben vieler Parallelen mit der jüngsten Vergangenheit wegen ist jenes Zeitalter, sei es nun deutsches, englisches, französisches oder spanisches Barock, bis in die letzten Jahrzehnte hinein einer eingehenderen Untersuchung gewürdigt worden. „Unsere Zeit, die aus eigener innerer Unruhe heraus wieder ein Organ für die unendliche Bewegtheit des Lebens gewonnen hat, steht dem Barock nicht nur mit tieferem menschlichen Verständnis gegenüber als die Generation unserer Väter, die aus ihrer gesicherten Lebensexistenz heraus nur wenig geneigt war, sich mit einer Kulturepoche auseinanderzusetzen, die mehr Probleme stellte als Lösungen zu geben vermochte[2].“ Dieser Begründung konnte noch vor wenigen Jahren eine gewisse Berechtigung nicht abgesprochen werden, da die nachwilhelminische Zeit trotz aller Fortschritte gegenüber dem 17. Jahrhundert eine seltsame Identität mit dem Dualismus des Barocks aufwies. Die Jetztzeit hingegen hat mit dieser Auffassung gebrochen und behauptet das ihr eigentümliche Gepräge. Es ist daher nicht verwunderlich, daß damals gerade John Dryden, dessen dramatische Werke verhältnismäßig frühzeitig fast gänzlich der Vergessenheit anheimfielen, als Prototyp der englischen Restaurationsliteratur eingehend behandelt wurde. Etwa dreißig Dissertationen beschäftigen sich mit ihm. Angefangen bei seiner Stellung als Dramatiker[3] zu den drei Einheiten[4], als Kritiker[5], stellt der größere Teil dieser Arbeiten Vergleichsuntersuchungen über seine Quellen und Übersetzungen[6] dar, während über

---

[2] Paul Meissner: Die geistesgeschichtlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks, München 1934, p. 282.

[3] Otto Riedel: Dryden's influence on the dram. lit. of England, Diss, Rostock 1868. — George Stuart Collins: Dryden's dram. Theory and Practise, etwa 1900.

[4] Franz Heigl: Die dramatischen Einheiten bei Dryden, Diss. München 1912.

[5] Franz Weselmann: Dryden als Kritiker, Diss. Göttingen 1893.

[6] John Dieckmann: Dryden's Virgil compared with the Latin origin. Diss. Rostock 1874. — Max Rosbund: Dryden als Shakespeare-Bearbeiter, Diss. Halle 1892. — Philipp Ott: Über das Verhältnis des Lustspieldichters Dryden zur gleichzeitigen französischen Komödie insbesondere zu Molière, Diss. München 1885. — Max Panzner: Dryden als Übersetzer altklassischer Dichtungen I, Virgils Aeneis, Diss.

einzelne Dichtungsgattungen fünf Abhandlungen vorhanden sind[7]. Zwei Arbeiten stehen über Drydens Stellung zur römischen Kirche zur Verfügung[8]; über Reim und Metrik lieferten uns ebenfalls zwei Dissertationen Beiträge[9]. Ein nicht unwesentlicher Teil dieser Abhandlungen entstand in einem Zyklus der Rostocker Universität.

Es möchte daher als überflüssig erscheinen, diesen Untersuchungen noch eine weitere über Drydens Prologe und Epiloge hinzuzufügen. Doch vermitteln uns gerade diese vielfach als wertlos betrachteten Dokumente ein getreues Abbild des Restaurationszeitalters und seiner Menschen. Sie führen uns direkt in das Leben und Treiben seiner Zeitgenossen ein, sie zeigen uns mit unerhörter Wirklichkeitsnähe rücksichtslos ihre Vorzüge und Schwächen auf und spiegeln die Buntheit des Geschehens, die Frivolität und ihre Capricen, die Unnatur und Lüsternheit in brutaler Drastik und Genauigkeit wider. Die Lebendigkeit der Sprache mit ihrem oftmals rhetorischen Überschwang, die Detailschilderung mit ihren konkreten Bildern, die Mannigfaltigkeit der Motive mit zweckbestimmtem, oft effektsuchendem Aufbau offenbart uns die ganze Diskordanz dieses Zeitalters. Für Dryden ist dieses beständige Spiel mit Bildern und Vergleichen besonders charakteristisch, doch steht hinter der bombastischen Aufblähung durchaus eine Gesetzmäßigkeit, die alles wieder entwirrt und klärt. Aus der vielfach bizarren Form, diesem scheinbar Wunderlichen, mit dem Launenhaften verquickt, diesem Widerspruch zwischen Mittel und Zweck, zwischen Form und Inhalt, schält sich aber trotzdem eine Harmonie heraus; die Darstellung des zugrunde liegenden Gedankens ist nur so verwoben, so ins Starkausladende umgebildet worden, daß die ein-

---

Breslau 1887. — Francis Heveningham Pughe: John Drydens Übersetzung aus Theokrit, Diss. Breslau 1894. — Otto Witt: The Tempest, A Comedy by John Dryden, The Sea Voyage, A Comedy by Beaumont and Fletcher, ... in ihrem Verhältnis zu Shakspere's "Tempest" und den übrigen Quellen, Diss. Rostock 1899. — Anna Miller-Scott: Über das Verhältnis von Drydens "State of Innocence" zu Miltons "Paradise Lost", Diss. Halle 1900. — Friedr. Hannmann: Drydens Tragödie "All for Love" und ihr Verhältnis zu Shakespeares "Antony and Cleopatra", Diss. Rostock 1903. — Kurt Wieruszowski: Untersuchungen über John Drydens Boccaccio-Paraphrasen, Diss. Bonn 1904. — L. Albrecht: Drydens "Sir Martin Mar-All" in Bezug auf seine Quellen, Diss. Rostock 1906. — Charles Macpherson: Über die Vergil-Übersetzung des John Dryden, Diss. Berlin 1910. — Wolfgang Jünemann: Drydens Fabeln und ihre Quellen, Diss. Hamburg. 1931.

[7] Edwin Schröder: Drydens letztes Drama, Diss. Rostock 1905. — David Baas: Drydens heroische Tragödie, eine ästhetische Untersuchung, Diss. Freiburg 1911. — B. J. Pendlebury: Dryden's heroic plays, a study of the origins, London 1923. — Frieda Brunner: John Drydens Hymnen, Diss. Freiburg 1931. — Wolfgang Mann: Drydens heroische Tragödien als Ausdruck höfischer Barockkultur in England, Diss. Tübingen 1932.

[8] Bernhard Vildhaut: Dryden's Fable of the Hind and the Panther considered with regard to the Ecclesiastical Policy of James II., Lüdinghausen 1876. — B. Josef Wild: Dryden und die römische Kirche, Diss. Freiburg 1928.

[9] Josef Speerschneider: John Drydens Reime, Diss. Freiburg 1895. — O. Speerschneider: Metrische Untersuchungen über den heroischen Vers in John Drydens Dramen, Diss. Halle 1897.

fache, schlichte Linie der sprachlichen Form zum Verschwinden gebracht wurde; als Gegenspiel aber zeigt sich eine überraschende Klarheit, ja Derbheit. Gerade im Gegensatz zur Harmonie der Renaissance steht die Zerrissenheit des Barocks, die im Rokoko wieder eine harmonische Gestalt erreicht.

Gegenwärtig liegen uns etwa 55 Prologe und 41 Epiloge von Dryden vor, von denen die Prologe durchweg zeilenmäßig etwas länger gehalten sind. Die Durchschnittslänge der Prologe beträgt etwa 40 Zeilen gegenüber 34 Zeilen beim Epilog. Die ersteren schwanken in der Ausdehnung zwischen 16 und 65, die letzteren zwischen 16 und 48 Zeilen. Schon aus diesen nüchternen Zahlen läßt sich ersehen, daß dem Vorspruch etwas mehr Bedeutung beigelegt wurde als der Schlußrede, wenn auch diese Unterschiede geringfügig sind.

Leider entzieht sich die genaue Zahl der Drydenschen Prologe und Epiloge unserer Kenntnis, da ein großer Prozentsatz der alten "broadsides", die etwa die Funktion des Theaterzettels ausübten, verlorengegangen ist. Die zur Zeit beste Sammlung der Prologe und Epiloge befindet sich in "The Poems of John Dryden" von John Sargeaunt[10], der mit großer Sorgfalt eine kritische Durcharbeitung nach den ältesten Quellen vorgenommen hat. Ich werde daher nach dieser Ausgabe, die sich genau an den Text der "original edition", besonders der "Miscellanies" von 1684 hält, zitieren.

Von den oben angeführten 55 Prologen und 41 Epilogen entfallen auf Drydens eigene dramatische Werke nur 28 Pro- und 25 Epiloge. Für besondere, teilweise festliche Gelegenheiten liegen 9 Prologe und 5 Epiloge vor, und zwar:

1) Prologue, Spoken on the First Day of the King's House acting after the Fire, (Abk.: Fire).
2) Prologue for the Women, When they acted at the Old Theatre in Lincoln's Inn Fields, (Abk.: Women).
3) Prologue and Epilogue to The Maiden Queen, or Secret Love, when acted by women only, (Abk.: Maid. Qu. 1672).
4) Prologue and Epilogue, Spoken at the opening of the New House, March 26, 1674, (Abk.: Opening).
5) Epilogue to Calisto, or the Chaste Nymph, intended to have been spoken by the Lady Henrietta Wentworth, when Calisto was acted at Court. (Abk.: Cal.).
6) Prologue to The Unhappy Favourite, spoken to the King and Queen at their Coming to the House, (Abk.: Unh. Fav.).
7) Prologue to His Royal Highness upon his First Appearance at the Duke's Theatre since his Return from Scotland, (Abk.: Roy. H.).
8) Prologue to the Duchess on her Return from Scotland, (Abk.: Duchess).
9) Prologue and Epilogue to the King and Queen, at the opening of their Theatre upon the Union of the two Companies in 1682, (Abk.: King and Queen).
10) Prologue and Epilogue on the Occasion of a Representation for Dryden's Benefit, March 25, 1700, (Abk.: Pilgrim).

---

[10] London 1929.

In dieses Arbeitsfeld gehören auch die 5 Prologe und 2 Epiloge für Oxford, wozu ich ebenfalls den Prolog zu "Sophonisba" von Lee rechnen möchte, der gleichermaßen dort gesprochen wurde.

Es folgen in chronologischer Reihenfolge jene Vorsprüche, die Dryden für derzeitige Dichter anfertigte:

1) Prologue to Albumazar (Tomkis).
2) Prologue to Arviragus and Philicia (Carlell).
3) Epilogue to Calisto, or The Chaste Nymph (Crowne)[11].
4) Epilogue to The Man of Mode, or Sir Fopling Flutter (Etherege).
5) Prologue (und Earlier Version) to Circe (Davenant).
6) Epilogue to Mithridates, King of Pontus (Lee).
7) Prologue to Caesar Borgia, Son of Alexander the Sixth (Lee).
8) Prologue to The True Widow (Shadwell).
9) Prologue to The Loyal General (Tate).
10) Prologue to Sophonisba (Lee).
11) Epilogue to Tamerlane the Great (Saunders).
12) Prologue and Epilogue to The Princess of Cleves (Lee).
13) Epilogue to the Unhappy Favourite, or Earl of Essex (Banks).
14) Prologue and Epilogue to The Loyal Brother, or The Persian Prince (Southern).
15) Epilogue to Constantine the Great (Lee).
16) Prologue to Disappointment, or The Mother in Fashion (Southern).
17) Prologue to Mistakes, or The False Report (Harris).
18) Prologue to The Prophetess (Beaumont and Fletcher).
19) Epilogue to Henry II., King of England, with the Death of Rosamund (Bancroft).
20) Epilogue to The Husband his Own Cuckold (Dryden, son).

Eine Einzelbehandlung der Pro- und Epiloge, wie sie in den Arbeiten von Morsbach[12], Lüders[13] und Zellweker[14] vorgenommen wurde, erweist sich bei Dryden als unvorteilhaft. Ich werde daher inhaltlich gleichgerichtete Pro- und Epiloge gemeinsam betrachten, um Wiederholungen und Überschneidungen zu vermeiden.

Drydens Pro- und Epiloge enthalten einerseits alle Variationsformen der Komplimentiersprache, indem sie den Leidenschaften des Publikums Rechnung tragen, andererseits aber Züge bitterernster Wahrheit. Nicht zuletzt aber weisen sie eine Anzahl kritischer Äußerungen des Dichters auf, dessen ungestillter Drang nach gültigen Regeln der Dichtkunst auch hier zutage tritt, so daß seine Pro- und Epiloge auffällig aus der Masse dieser Beigaben mit althergebrachter Form herausragen.

Daher ist es keinesfalls eine undankbare Aufgabe, Drydens Stellung zu den Problemen seiner Zeit, die Eigenwilligkeit und trotzdem Grazie seiner Gestaltung und Ausdrucksformung und den Realismus seines Spotts an

---

[11] Nur der Vollständigkeit halber hier angeführt; der Ep. zu Calisto gehört in die Gruppe der Prologe für besondere Anlässe, der Prol. zu Sophonisba zu den Oxforder Prologen.

[12] Lorenz Morsbach: Shakespeares Prologe, Epiloge und Chorus-Reden, Berlin 1929.

[13] Ferd. Lüders: Prolog und Epilog bei Shakespeare, Shakespeare-Jahrbuch, 5. Jg., Berlin 1870.

[14] Edwin Zellweker: Prolog und Epilog im deutschen Drama, Diss. Wien 1906.

Hand der Pro- und Epiloge zu untersuchen. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Bedeutung der Prologe und Epiloge darzulegen, die Triebkräfte und Ausprägungen der Stilgebung von den verschiedensten Aspekten zu beleuchten und die Wechselwirkung zwischen dem Publikum und der Charakterisierung dieses Publikums durch Dryden aufzuzeigen.

„Das Werk ist nicht losgelöst von Raum und Zeit zu sehen, sondern in der Entwicklung und im historischen Ablauf der Dinge[15]."

Dieses Wort von Walzel ist der Grundgedanke, der bei jeder Interpretation im Zentrum des Interesses stehen muß. Erst die Kenntnis der Zeit gibt uns Aufschluß über die Impulse, den Bedeutungsgehalt und die Grundtendenz einer Dichtung. In besonderem Maße trifft dies bei John Dryden zu, dessen Dichtwerke in der Zerrissenheit seiner Kulturepoche sonst oftmals unverständlich bleiben würden. Dryden verkörpert die typische Geisteshaltung der Restauration, dieses Übergangszeitalters, in dem das Französisch-Klassische in den Vordergrund tritt. Das entscheidende Ereignis war die Rückkehr Karls II. auf den englischen Thron und die damit verbundene Wiedereröffnung des Theaters, das die Puritaner mit allen zu Gebote stehenden Mitteln unterdrückt hatten und dem Dryden nun seine Hauptkraft widmete. Eine heftige Reaktion gegen die puritanische Härte der Lebenshaltung setzte ein, das Beispiel des Hofes und des hemmungslosen Adels gab den Anlaß, daß man ins Entgegengesetzte verfiel[16]. Eine höfisch-aristokratische Indifferenz machte sich breit, die keinesfalls Müdigkeit dokumentierte, in kurzer Zeit aber gleichfalls auf nahestehende Kreise abfärbte. Bald schon hatte sich die Bürgerschicht den „Hedonismus des Adels"[17] zum Vorbild genommen, die Vergnügungs- und Sinnenlust fand keine Grenzen; aber es war nicht mehr das "merry England". Whitehall bedeutete das Zentrum, und Karl II. war der spiritus rector. Wenn auch zu Anfang die Laxheit und Unmoral der Gesellschaft auf eine herrschende Schicht in London beschränkt blieb, so wirkte sich doch der gesellschaftliche Umgangston bald auf das höhere Bürgertum aus. Die Dichter dieser Epoche mußten sich dem neuen Zeitgeschmack beugen, mußten sich ebenfalls hineinstürzen in diesen Taumel, wollten sie den veränderten Verhältnissen Rechnung tragen. Wenn sie auch an die Elisabethanische Tradition anknüpften, so war doch die Literatur der Restaurationsperiode unkontrolliert durch die Macht eines Genius, und das Drama verlor schon ganz die Verbindung mit dem nationalen Leben. Die Dichter Karls II. wurden zu Instrumenten einer Revolution. So schuf sich die Oberflächlichkeit und Hohlheit der Gesell-

---

[15] Walzel, O.: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, Handbuch d. Lit. Wiss., Berlin 1925, p. 383.

[16] „Rascher Wechsel der Dynastien und der Verfassungsform ist für die Sittlichkeit eines Volkes immer ein Unglück." Herm. Hettner: Geschichte der englischen Literatur von 1660—1770, 1925, p. 98.

[17] Vgl. Hildeg. Jansen: Die soziologische Selbstcharakteristik des Adels in der Restaurationskomödie, Diss. Gießen 1934, p. 62.

schaft ein getreues Spiegelbild im Theater, das sich zur Aufgabe machte, die Ausschweifungen und Laster des Hofes mit größter Genauigkeit zu kopieren. Daß hierbei der sprachliche Ausdruck die damals üblichen Formen annahm und daß sich kein Dichter scheute, auf der Bühne Dinge aussprechen zu lassen, die früher unmöglich gewesen wären, ist nur erklärlich. Wenn dann noch die gewagtesten Dinge gerade Schauspielerinnen, die im Theaterleben über keine Überlieferung verfügten, in den Mund gelegt wurden, so war es wohl berechtigt, daß die angeblich „besseren" Kreise nur maskiert das Theater aufsuchten, — um den leckeren Zweideutigkeiten ungestörter lauschen zu können. Mehr als einmal hat Dryden bedauert[18], daß die Entwicklung diesen Weg zum Unsittlichen, Obszönen, genommen habe; er war eben wie alle Dichter vom Publikumsgeschmack, von der Umweltmeinung, die ihm so zu schreiben diktierte, abhängig und wurde so in diese Kompromißstellung gedrängt. Er wußte, daß ohne König und Hof das Theater keine Reorganisation erfahren haben würde, die Zeit der Unterdrückung war noch frisch in Erinnerung. So bot sich ihm durch Prologe und Epiloge Gelegenheit, die Zustände zu karikieren und zu geißeln, wobei er allerdings die ehemalige Aufgabe des Pro- wie Epilogs fast zum Verschwinden brachte.

In der Antike bezwecken die Prologe und Epiloge eine kurze Rechtfertigung und Verdeutlichung der Handlung. Schon im Drama der Alten gibt es vor dem ersten Chorgesang einen Vorspruch, d. h. Prolog, der um 530 v. C. durch Thespis eingeführt sein soll, mit der Aufgabe, das Verständnis des nachfolgenden Stückes zu erleichtern und die zu erwartende Handlung zu motivieren. Ursprünglich wird er von einer Person, dem Prologus, gesprochen, Sophokles verwendet ihn in Dialogform, bei Aeschylos ersetzt ein Chor seine Stelle. Die Komödiendichter lösen bald den Prolog von der Handlung, so daß ihnen die freie Anrede an das Publikum möglich wird, wie etwa Menanders Prologe zeigen. Der Epilog beschränkt sich darauf, eine kurze Zusammenfassung des Gesehenen zu bieten und die Absicht des Dichters noch einmal vor Augen zu führen.

Als das kirchliche Drama immer mehr weltlichen Charakter annimmt und der Inhalt der Stücke komplizierter wird, benötigt man einen Prolog, der sogar vor einzelnen Abschnitten der Handlung dem Zuschauer die folgenden Ereignisse wenigstens in groben Umrissen vertraut macht. Er stellt eine Art gesprochenen Theaterzettel dar, denn er bringt die Ansage des Titels, der Personen und ersetzt oft sogar den Vorhang, indem er um Freimachen des Platzes ersucht, auf dem das Spiel stattfinden soll. Nun besteht die Aufgabe des Prologus also darin, einmal rein technische Vorbereitungen für den Beginn des Spiels zu treffen, zum anderen aber, dem Zuhörer alles Wichtige und Wissenswerte über das Stück mitzuteilen, ihn zu ermahnen und um Ruhe und Nachsicht zu bitten. Schon durch ihre

[18] Vorr. All for Love, Vorr. Evening's Love.

Stellung am Anfang und Ende eines jeden Stückes ziehen Prolog wie Epilog naturgemäß größere Aufmerksamkeit auf sich; dies unterstreicht der Dichter besonders dadurch, daß Autoritätspersonen, denen Ehrfurcht entgegengebracht werden muß, den Prolog vortragen. Entweder treten Abgesandte Gottes, Boten des Himmels oder Heilige auf, oder es zeigen sich weltliche Behörden, die ihren Ausführungen schon durch ihre Person gewissen Nachdruck zu verleihen imstande sind. Gleichzeitig aber erfordert es die Geschicklichkeit des Autors, den Prologisten so sprechen zu lassen, daß er bei der Menge Spannung verursacht und die Gefühlserregungen am Schlusse richtig ausnutzt. Hier bieten sich dem Dichter die verschiedenartigsten Gestaltungsmöglichkeiten. Er vermag im Prolog spannende Hinweise zu geben und die Bedeutung schwerverständlicher Szenen vorher klarzustellen, er kann im Epilog anknüpfen an das Erlebnis der Handlung und die Moral seines Stückes eindringlich vor Augen führen. Eine weitere Abwechselung besteht darin, den Prolog als Dialog sprechen zu lassen und ihn dadurch dynamischer zu gestalten. In keinem aber fehlt die Bitte um Stillschweigen, Aufmerksamkeit und Nachsicht, in vielen wird sogar auf die Güte des zu erwartenden Stückes hingewiesen, und nicht zuletzt nehmen manche Autoren die Gelegenheit wahr, im Epilog für Aufführungen des nächsten Tages werbend einzutreten. Verschiedentlich wird sogar der Prologist zur Verlesung ganzer Szenen herangezogen, deren Darstellung nicht im Bereich der vorhandenen Mittel liegt, die aber für den Zusammenhang unerläßlich sind. Der so belastete Prolog entfernt sich so im Mittelalter zwangsläufig immer mehr von seiner ursprünglichen Aufgabe.

Schon bald braucht der zur Formel werdende Prolog eine Belebung durch Variation des Themenkreises. Verschiedene Ausdrucks- und Inhaltsformen entstehen in den einzelnen Ländern. Das deutsche spätmittelalterliche Drama verbleibt bei der eigens als Prologist angestellten Person, die die Bezeichnung Ausschreyer, Gesegenreim, Precursor, Peschleusser, Conclusio, Herolt u. a. führt. Hier wird der Prolog durch die Unzahl der Mitteilungen ohne organischen Zusammenhang aufgebläht, unhandlich und schwerfällig, was durch Dialogszenen zu mildern versucht wird. „So tritt in Piccolominis ‚Amor Costante' 1556 ein Spanier auf die Bühne, der mit dem Prologo ein Gespräch anknüpft und von diesem gleich für die Rolle des Cepitans im Lustspiel angeworben wird. Zum Beginne von ‚Aretinos Cortigiana' erscheint ein Fremder auf dem Schauplatz und fragt, was denn hier vorgehe, worauf ein Gentiluomo ihm die nötige Aufklärung gibt[19]." Ähnlich verläuft die Entwicklung der Pro- und Epiloge in der Geschichte des englischen Dramas. Diese Beigaben begegnen uns zuerst in den geistlichen Schauspielen des Mittelalters und sind nicht durch die Antike beeinflußt. Genau wie bei den Mirakelspielen und Moralitäten des Kontinents ermahnt der Prologist mit seinem „Silete"

[19] Wilh. Creizenach: Geschichte des neueren Dramas, Halle 1911, Bd. II, 1. Teil, p. 295.

und verliest am Schluß die zu Herzen gehende Moral des Stückes. Ursprünglich nehmen sie die Stellung des antiken Arguments ein, indem sie kurze Inhaltsangaben bringen, wenn auch nur in wenigen Fällen eine der dramatis personae hierzu herangezogen wird. Im mittelalterlichen englischen Drama sind es eigentlich mehr noch immer wiederkehrende Redewendungen, die die Handlung einleiten und beschließen, und in einem bei verschiedenen Aufführungen gleichbleibendem Prolog, einem Generalprolog, ihre Fixierung finden[20]. Erst im Laufe des 16. Jahrhunderts erfreut sich die Prologform des klassischen Dramas wachsender Beliebtheit[21] in England. Der Name "Chorus" wird gleichgesetzt mit Prolog, als nämlich die dominanteste Person des Chorus, der Wortführer, die Funktionen des Prolocutors übernimmt. Shakespeare aber teilt dem "Prologus" und "Chorus" wieder verschiedene Aufgaben zu und variiert die überlieferten Formen. Von nun ab läuft die Gestaltung der Vor- und Nachsprüche konform mit der des Festlandes. Sie erhalten den Charakter des alten "valete" und "plaudite" des Epilogs. Eine genauere Darstellung der Entwicklung des Pro- und Epilogs im mittelalterlichen englischen Drama liegt außerhalb meiner Aufgabe; ich verweise auf die Arbeit von Spaar[22].

In diesem Zusammenhang wird eine kurze Betrachtung der Shakespeareschen Pro- und Epiloge im Hinblick auf diejenigen Drydens notwendig. Prolog und Epilog bei Shakespeare sind — teilweise nach klassischem Muster — vielfach eng angelehnt an die Handlung. Daß hinsichtlich des Aufbaus keine Regeln bestehen, läßt sich aus der weiteren Untersuchung der Shakespeareschen Pro- und Epiloge ableiten. In "Henry V." greift der Dichter auf das antike Drama zurück und läßt einen Chor vor jedem Akt als Prolog fungieren, der gleichzeitig Teile der Handlung zusammenrafft und Ausblicke auf die nun folgende Handlung eröffnet, wofür auch Marlowes "The Tragical History of Doctor Faustus" beispielgebend gewesen ist. Shakespeares Pro- und Epiloge sind daher je nach dem Stück, das sie einführen oder beschließen, verschieden: "Romeo and Juliet" leitet ein Chor ein, "Troilus and Cressida" ein "armed Prologue", wobei Shakespeare offensichtlich auf den Prolog zu Jonsons "Poetaster" (1601) anspielt. In verschiedenen anderen Pro- und Epilogen ist zwar der Typ des "Managers", der um Geduld bittet, beibehalten, aber von dezenter Unaufdringlichkeit, z. B. im Epilog zu "Henry IV., II. Teil", wo es dem Publikum anheimgestellt wird, den Autor von Schuld freizusprechen. Auch hinsichtlich der älteren Form weist dieser Epilog typische Merkmale des mittelalterlichen Schlußworts auf, denn der Sprecher fährt fort: „Falls das Werk den Anwesenden gefallen haben sollte, würde der Dichter sie mit einer Fortsetzung des Stückes erfreuen", und vergißt nicht, die beiden Hauptdarsteller anzugeben. In ähnlicher Weise nehmen andere

[20] Prolog für die 24 Spiele zu Chester.

[21] John Heywood.

[22] Otto Spaar: Prolog und Epilog im mittelalterlichen englischen Drama, Diss. Gießen 1913.

Pro- und Epiloge Gelegenheit zur Zwiesprache mit dem Publikum. Mit Vorliebe werden Darsteller, die kurz vordem noch auf der Bühne gestanden haben, dazu ausersehen, hierdurch eine harmonische Überleitung schaffend. Als Beispiel einer glücklichen Anheftung des Epilogs an das voraufgegangene Stück mag der Schluß von "As You Like It" gelten, in dem die Heldin Rosalinde zur Epilogsprecherin wird, eine Methode, die Dryden später gern kopiert hat. So wendet sich der König[23] nach Schluß der Handlung in sechs Zeilen an sein Auditorium, indem er wegen der Fehler um Verzeihung bittet, oder Prospero, der Herzog von Mailand, ersucht seine Hörer, deren Nachsicht ihn befreien werde, um günstige Beurteilung[24]; ähnlich der Epilog zu "Twelfth Night, or what You will", in dem ein Narr die Schlußszene singt. Die Lebendigkeit der Gestaltung kommt aber trefflich durch rhetorische Kunstgriffe zur Geltung, wenn etwa Rosalinde andeutet, daß ein gutes Stück überhaupt keinen Epilog brauche, wie auch der gute Wein keines Kranzes bedürfe, doch würden gute Stücke durch Epiloge nur um so besser: "If it be true, that good wine needs no bush, 'tis true that a good play needs no epilogue; yet to good wine they do use good bushes and good plays prove better by the help of good epilogues ..." (Epil. "As You Like It"). Ähnlich der geharnischte Prolog bei "Troilus and Cressida", der den Krieg mit den Launen des Publikums vergleicht und dazu die Parallele:

> "Like or find fault; do as your pleasures are:
> Now good or bad 'tis but the chance of war."

Daß Shakespeare Prolog wie Epilog eigentlich nur als Notbehelf aufgefaßt hat, erhellt schon aus diesen einfachen Zahlen: Wir kennen nur fünf Prologe und acht Epiloge. Sicher mag je nach Umständen eine Rede vor dem Beginn der Vorstellung gehalten worden sein, doch erfüllt diese Beigabe nicht den gleichen Zweck wie die ursprünglichen Vor- und Nachsprüche. Von Wichtigkeit aber für den Themenhorizont ist, daß Shakespeare sich fast niemals in Pro- oder Epilogen zu Angriffen gegenüber Rivalen hat hinreißen lassen, während in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Bühne von Pamphleten gegen zeitgenössische Autoren widerhallt. — Im übrigen verweise ich bezüglich Prolog und Epilog bei Shakespeare auf die Arbeiten von Morsbach und Lüders.

Im frühen Stuartschen Drama tritt eine Verschiebung des Themenbereichs in Erscheinung, die sich langsam immer deutlicher von Shakespeares Pro- und Epilogen abhebt. Ben Jonson führt wiederholt eine Unterteilung zwischen Argument und Prolog durch, indem er jedem sein besonderes inhaltliches Gepräge verleiht. Im antiken Drama gibt das Argument in Versen den Inhalt an und wird von einem mit einem Kranze geschmückten Knaben nach dem Prolog vorgetragen. Das Argument bei Ben Jonson, zurückgehend auf die antike Form von Plautus und Terenz,

[23] Ep. "All's Well That Ends Well".
[24] Ep. "Tempest".

soll als eine Art Einleitung dem Hörer die wichtigsten historischen Grundlagen zur Kenntnis des Stückes vermitteln, teilweise in Form eines Akrostichons, wie wir es von Plautus' Komödien her kennen[25]. Auch die "Induction" wendet er an, die beispielsweise in "Cynthia's Revels" den Prolog an Länge bei weitem übertrifft. Ein Vergleich zu Shakespeares Pro- und Epilogen zeigt doch immerhin Ben Jonsons stärkere Rücksichtnahme auf den Geschmack des Publikums, obwohl er immer aufrichtig geblieben ist. So heißt es im Prolog zu "The Silent Woman", der aus zehn Dreireimern besteht:

> "Truth says, of old the art of making plays
> Was to content the people; and their praise
> Was to the Poet money, wine and bays"[26],

und im Prolog zu "Every Man in his Humour":

> "Though need make many poets, and some such
> As Art and nature have not bettered much;
> Yet ours for want hath not so loved the stage,
> As he dare serve the ill customs of the age"[27],

und

> "The ends of all, who for the scene do write,
> Are, or should be, to profit and delight."
> (Another Prol. "The Silent Woman".)

Aus dieser Abhängigkeit des Dichters von der Menge schält sich langsam der Charakterzug der Drydenschen Prologe heraus: Der Autor, der bisher nebensächlich im Hintergrund gestanden hat, wird zur redenden Person, indem er sein Stück verteidigt, auf seine Vorgänger und Lehrmeister hinweist[28] und sich der Geschmacksnorm anzupassen sucht. Die "Flattery" gewinnt einen entscheidenden Einfluß[29] auf die Gestaltung der Vor- und Nachsprüche. Richard Brome greift zur Methode der Selbsterniedrigung unter Ablehnung der Bezeichnung Autor, indem er sich "Playmaker" nennt[30], sich nur "a little wit, less learning, no Poetry" rühmen dürfe[31], der "scarce ever durst rank himself above the worst of Poets"[32], und der nur den "weakest branches of the stage"[33] helfen wolle. Nicht ganz so deprimierend weiß sich Carlell auszudrücken, wenn er auch die Grenzen seiner Macht angibt:

---

[25] Argument von Jonsons "Volpone", siehe auch das Argument in Prosa vor "Sejanus, his Fall".

[26] The Works of Ben Jonson, ed. by Fr. Cunningham, London 1816, 3 vols., vol. I, 404.

[27] Ib. vol. I, 2.

[28] Rich. Brome's Ep. "The Court Beggar" und Prol. "The City Wit":
> "... written, when
> It bore just judgment, and the seal of Ben".

[29] Vgl. James Shirley's Prol. "Maid's Revenge", 1626.

[30] Prol. "The Damoiselle".

[31] Prol. "The Love-Sick Court".

[32] Prol. "The Queen's Exchange".

[33] Prol. "The Antipodes".

"Doe not expect strong Lines, nor Mirth, though they
Justly the Towne wits and the Vulgar sway:
What hope have we, then, that our Play can please
This more judicious Presence, wanting these?
We have a hope (the Author sayes) this Night
Love in our weaknesse shall expresse his might."
(Prol. "The Deserving Favourite 1629"[34].)

Nun tritt der Dichter, der bisher autoritätslos hinter dem Werke gestanden hatte, immer nachdrücklicher hervor, und Fletcher erklärt rundheraus:

"Why there should be an Epilogue to a play,
I know no cause ..."
(Ep. "The Custom of his Country", 1628[35].)

Zweifelsohne läßt sich ein gewisses „Mehr" an Wirkung in dieser Richtung schon feststellen, aber es fehlt noch daran, die notwendige Höhe zu erreichen. Hier und dort wird versucht, Fehler zu verschleiern oder den Tadel des "plagiarism" abzuwehren; manche Dichter sind kühn genug, spottende Prologe zu versuchen, wie Ben Jonson, oder mäßig genug, sie mit aufrichtiger Schätzung ihres Verstandes zu versehen wie Jonsons getreuer Diener Brome. Die Üppigkeit der Form konnte erst die Restaurationsperiode mit ihrem Raffinement zeitigen. Bis zu Dryden, unter dessen Händen Prolog und Epilog materiell erweitert und intensiviert werden, der diesen „Hilfsmitteln für den Erfolg" "wit" verleiht, sollte es noch währen. Aber schon Shirley faßt im Jahre 1640 die wichtige Stellung des Prologs in folgenden Worten zusammen:

"Since that poetic schism possess'd the age —
A prologue must have more wit than the play."
(Prol. "The Imposture"[36].)

Im Übergang vom Elisabethanischen zum Jakobinischen Zeitalter und weiterhin zu Karl I. bereitet sich das neue Theater vor. Schon bei der Betrachtung der Poesie stößt man in allen Ländern auf verschiedene Formen und Stileigentümlichkeiten, in Italien den Marinismus, in Frankreich das Preziösentum, in England "metaphysical wit". Hiermit räumt Dryden auf, ist aber trotzdem Dichter des Barocks, einer Erscheinung, die uns zuerst in der Architektur entgegentritt, dann gleichfalls in der Malerei erscheint und heute gern auf die Literatur angewendet wird. Barock, dieses komplizierte Verhältnis von Gegensätzen, ist zwar bei Rembrandt noch vollkommene Echtheit, Konzentriertheit und Tiefe des Ausdrucks;

---

[34] Ward, Ad. Will.: A History of Engl. Dram. Literature, 3 vols., London 1899, III, p. 161.

[35] The Works of Beaumont and Fletcher, 10 vols., vol. I, p. 387.

[36] The Dramatic Works and Poems of James Shirley, ed. Gifford & Dyce, 6 vols., London 1833, vol. V, p. 181.

aber auch hier eine Gegensätzlichkeit, die des Lichtes und die der Dunkelheit. Auf der einen Seite steht Cowley — vielfach als "metaphysical wit" abgetan[37] — mit dem Willen zum Enthusiasmus, auf der anderen Seite Crashaw mit wirklich pathetischer, religiöser Spannung; in diesem Gegensatz haben wir das, was man Barock nennen könnte, dessen zwiespältiger Charakter Sinnbild der Zeit ist. Die Antike wird zum Vorbild genommen, und man bemüht sich, die neuen Vokabeln mit pomphafter Rhetorik in die Sprache einzuschmelzen, was aber dem humanistischen Ideal der Elegantia keinesfalls mehr entspricht. Die Tendenz des Barocks erschließt so eine Fülle von Äußerlichkeiten, die im Wortprunk ihre einzige Ausdruckskraft finden. Der Prachtwille ist das Kriterium dieser uneinheitlichen Zeit — die Sprache identisch mit den Ausdrucksformen des Hofes. So steht John Dryden, dessen Streben auch der Wiederanknüpfung an die altnationale Tradition gilt, zwischen zwei Zeitaltern, wie er es im Prolog zu "Aureng-Zebe" selber in die Worte kleidet:

> "Let him retire, betwixt two ages cast,
> The first of this and hindmost of the last,
> A losing Gamester, let him sneak away";

und an anderer Stelle klagt er:

> "Our Poet writes a hundred years too soon.
> This Age comes on too slow, or he too fast;
> And early Springs are subject to a blast!"
> (Epil. "Aureng-Zebe".)

Er kennt und würdigt Shakespeares Überlegenheit, fühlt sich ihm jedoch durch seine eigene „klassische Korrektheit" keineswegs unterlegen. Er nimmt das Fremde nicht einfach auf, sondern assimiliert es im englischen Sinne, für die reine Übernahme besitzt er zuviel Nationalstolz. Wenn auch der französische Einfluß des heroischen Romans immer stärker wird und er Personen und Szenen entlehnt, so nationalisiert er sie doch nach Möglichkeit. Getragen von dem Streben, diese beiden Welten zu verketten, bemüht er sich um eine einheitliche Form, die aber nur eine scheinbare Verschmelzung der Doppelheit dieser Elemente zeitigen kann.

> "He who writ this, not without Pains and Thought,
> From *French* and *English* Theatres has brought
> Th' exactest Rules by which a Play is wrought."
> (Pr. "Secret Love", 1667.)

Hier legt Dryden das Wagnis seiner Kombination nieder, in der er seine Aufgabe erblickt: die Vereinigung und Versöhnung zweier diametral entgegengesetzter Richtungen. Gerade seine Pro- und Epiloge offenbaren ein reichhaltiges Material der typischen Geisteshaltung seiner Zeit, die nicht völlig auf das heroische Element Verzicht leisten will. Die Freiheit des Ausdrucks, die man sich nach der Restauration anmaßt, breitet sich natur-

---

[37] Vgl. Hans-Helmuth Krempien: Der Stil der Davideis von Abraham Cowley im Kreise ihrer Vorläufer, Diss. Hamburg 1936, p. 92 sequ.

gemäß in erster Linie auf die Pro- und Epiloge aus[38], denn mit der Wiederbelebung des Dramas nach der Restauration sehen auch diese Anreden an das Publikum einer Reorganisation entgegen. Sie sind niemals durch irgendwelche Regeln eingeengt gewesen. Dryden gibt ihnen uniformen Charakter, den man in den voraufgegangenen Epochen nicht gekannt hat; er bemüht sich ebenfalls, sie mit Originalität und Neuheit auszustatten: »Le prologue était l'apéritif qu'on prend avant le repas pour exciter l'appetit; l'épilogue comme une liqueur stomachique aidait la digestion[39].« Bald löst sich der Konnex zwischen Prolog, Epilog und Handlung immer mehr, die Beigaben bieten dem Dramatiker Gelegenheit, mit dem Auditorium über jedes Thema ein Gespräch anzuknüpfen. Diese Unabhängigkeit vom Stück macht sie aber wiederum abhängig vom "wit" des Autors, der ihnen dadurch erhöhte Sorgfalt angedeihen lassen muß. — Drydens Pro- und Epiloge können fast nie als Einheit mit dem betreffenden Stück gewertet werden, vielmehr stellen sie jeweils ein Sonderwerk dar, das seine eigene Deutung zu beanspruchen hat. Charakteristisch ist für sie die Weite vom Heroischen bis zu äußerster Vulgarität, von leichter Eleganz bis zu Roheiten und Brutalitäten, die in einigen Motiven geradezu herausfordernd derb, ja kindisch, im Witz sind. Seine Charakterisierung des Hofes, der Gesellschaft, des Adels und vor allem seiner Gegner ist meisterhaft, prägnant seine geschliffene Sprache. Hier kennzeichnet sich Dryden als Satiriker; nicht zuletzt aber sind seine Pro- und Epiloge oftmals Selbstgesprächen vergleichbar, wie er auch in seinen Essays zu einem Verständnis mit sich selbst über die Ideale der Literatur gelangen wollte.

Damit ist aber die Entwicklung der Drydenschen Pro- und Epiloge nicht abgeschlossen; immer deutlicher werden sie Ausdrucksformen der politischen Ansichten des Dichters, sie werden erfüllt von beißendem Spott gegen literarische und politische Gegner, sie werden Pamphlete mit scharfem Sarkasmus im Kleide eleganter Verse, die wegen ihrer Konzentriertheit erst einmal widerspruchslos hingenommen werden müssen. Es überrascht daher nicht, daß gerade Drydens Vor- und Nachsprüche sich bald großer Beliebtheit und wachsenden Ruhmes erfreuen, so daß sich manche zeitgenössische Autoren von ihm für ihre Stücke Pro- und Epiloge anfertigen lassen, denn gerade auf s i e richtet sich das Interesse der Theaterbesucher. Es hieße die Gesamthaltung der Pro- und Epiloge verkennen, wollten wir annehmen, daß sie wegen ihres ephemerischen Charakters keinen wertvollen Bestandteil von Drydens Werken bildeten. Gerade die Kunst der variierenden Behandlung immer wiederkehrender Themen bei der schematisierten Form des Prologs, die Methoden, um die Gunst der Menge zu wetteifern und ihre Schaufreude zu befriedigen, sie aber gleich-

[38] "Its (des Restaurationszeitalters, Verf.) favourite productions ushered in by lewd prologues, were either imitations of foreign models, or mere bastards of the Elizabethan drama", Ward, a. a. O., I, p. 511.

[39] Beljame, A.: Le Public et les Hommes de Lettres en Angleterre, Paris 1881, p. 66.

zeitig zu verhöhnen, sind unvergleichlich. Nicht zuletzt aber enthalten sie eine Fülle von ernsten Gedanken sowie kritischen Stellungnahmen zu den Problemen seiner Zeit. Schon mit seinen leicht erlernbaren, harmonisch dahingleitenden Versen schuf er sich eine auffallende Überlegenheit über seine Kollegen, zog sich aber gleichermaßen ihren Neid und ihre Gegnerschaft zu. Sicher hat es nicht an dem Vorwurf gefehlt, seine Darsteller legten in den Prologen eine Freimütigkeit und Zügellosigkeit im Ausdruck an den Tag, die zu anderer Zeit unmöglich gewesen wäre. Er selbst hat dann auch späterhin mit wachsender dichterischer Reife eine Mäßigung gezeigt, die aber nur oberflächlich blieb. Wir dürfen aber dabei nicht außer acht lassen, daß Karl II. die Freiheit der Bemerkungen nicht nur gestattete, sondern sogar dazu ermutigte, so daß in dem geschickten Schauspielertum eines Betterton oder eines verwöhnten und anerkannten Lieblings der Bühne wie Nell Gwynn großer Spielraum für darstellerische Leistung lag. Daher richtete sich zuzeiten die Neugierde des Publikums mehr auf den Prolog als auf das nachfolgende Stück. Mit feiner Ironie faßt Dryden diesen Gegensatz zwischen Prolog und Stück in folgenden Sätzen zusammen:

> "..... in former Days
> Good *Prologues* were as scarce as now good *Plays*.
> For the reforming Poets of our Age
> In this first Charge spend their poetique rage.
> Expect no more when once the *Prologue's* done;
> The wit is ended ere the *Play's* begun.
> You now have Habits, Dances, Scenes, and Rhymes,
> High Language often, ay, and Sense sometimes."
> (Prol. Riv. Lad.)

So erhalten die Prologe eine neue Aufgabe: Wie Kirchenglocken die Gläubigen, so sollen sie die Menge ins Theater locken:

> "PROLOGUES, like Bells to Churches, toul you in
> With Chimeing Verse; till the dull Playes begin."
> (Prol. Assignation.)

Berücksichtigen wir ferner, daß die Prologe eine Art Anpreisung für das Stück darzustellen hatten, so erkennen wir, daß sie nach anderen Gesichtspunkten aufgebaut sein mußten als früher. Zur Anlockung wurden sie auf einseitig bedruckten Blättern, sog. "broadsides" oder "broadsheets", lose vor und in dem Theater für 1 Penny verkauft. Sie hatten die „Trompete für das Stück" zu blasen als "prologue's prologue"[40]. Leider sind nur noch verschwindend wenige dieser Zeitdokumente vorhanden, und diese wenigen sämtlich in Privatbesitz; es gelang mir nicht, sie zu Gesicht zu bekommen[41]. Der größte Teil der Originale ist verloren. Wahrscheinlich aber wiesen sie weit bedenklichere Zweideutigkeiten auf

[40] Vgl. Ward, a. a. O. III, 392 und Fieldings Prolog zu "The Debauches"; sowie John Earle: Micro-Cosmographie, ed. by Arber, Westm. 1895, p. 69.

[41] Nur der Text von "Another Epilogue" zu "The Duke of Guise" war mir vom "original broadsheet" von 1682 zugänglich.

als jene Prologe, die in der ersten Ausgabe der "Miscellanies" Aufnahme fanden. —

Der übersättigte und dadurch abgestumpfte Geschmack fordert aber immer delikatere Variationen, die den Motivbereich vergrößern helfen; ein höflicher Prolog würde von niemandem beachtet werden, darum beleuchtet Dryden schon 1667 diese Stimmung:

> "You'd all be Wits — — — —
> But writing's tedious, and that way may fail;
> The most compendious Method is to rail,
> Which you so like, you think your selves ill us'd,
> When in smart Prologues you are no abus'd,
> A civil Prologue is approv'd by no man;
> You hate it as you do a Civil woman."
> (Sec. Prol. Secret Love.)

Es entsprach aber nur dem sensationshungrigen, unersättlichen Schaubedürfnis der dekadenten Gesellschaft, wenn Dryden gerade Schauspielerinnen, je jünger desto besser, die anzüglichsten Dinge vortragen ließ. Oft genug zeigten sie sich dabei in Männerkleidung auf den Brettern, um zu bekunden, daß sie diese Zweideutigkeiten, besser Eindeutigkeiten, a u c h zu sprechen imstande waren[42]. Bis zur Restauration des Königs hatte es Schauspielerinnen auf der englischen Bühne nicht gegeben. Weibliche Rollen wurden von Knaben gespielt. Wieviel Reiz nun diese Neuerung mit sich brachte, geht aus einer Andeutung Pepys' hervor, der im "Diary" vom 28. Oktober 1661 anführt:

"28th. To the Theatre, and there saw 'Argalus and Parthenia', where a woman acted Parthenia, and came afterwards on the stage in man's clothes, and had the best legs that I ever saw . . ." Daß aber Frauenrollen damals noch nicht ausschließlich von Darstellerinnen verkörpert wurden, geht aus verschiedenen Zeugnissen hervor. So spricht Pepys beispielsweise am 27. Dezember 1666 von einem "actor", der die Witwe in "The Scornful Lady" darstellte; der Ausdruck "woman-actor" findet sich häufiger in diesen Tagen als "actress"[43]. Daß aber Dryden in dieser Hinsicht nicht etwa ein literarisches Monopol innehatte, läßt sich leicht durch ebensolche Beispiele seiner Zeitgenossen Wycherley (Ep. "The Country Wife"), Ravenscroft (Ep. "Mammamouchi, or The Citizen turn'd Gentleman") oder Settle belegen. Besonders im Epilog zu "The Empress of Morocco" leistet sich letzterer das Möglichste:

> "This play like Country Girle come up to Town
> Long'd t'appear fine, in Jewels, and rich Gown;
> And so — — — — —
> Hoping it's Pride your Courtier would support,
> To please You, lost its Maiden-head at Court ...

---

[42] Vgl. Prol. Wild Gallant, rev. 1667; Pr. Maiden Queen, 1672 spoken by Mrs. Boutell in man's clothes; Epil. Maiden Queen, gesprochen von Mrs. Reeve, ebenfalls in Männerkleidung, Epil. Assignation 1672.

[43] Andere Zeugnisse: Southern's "The Wives Excuse": "woman-actor"; Prynne: "Histrio-Mastix", p. 215: "woman-actor".

A generous Gallant though tired and Cloyed,
Should still speak well of what he has enjoy'd.
Should you damn this you would your selves reproach,
'Tis barbarous to defame what you debauch.
Nay, now you've Cast it off, yet do not Frown:
Though like the Refuge of a Miss o'th'Crown ...
Thus your applause resembles your Amours,
Have we not seen (Oh loves almighty Powers)!
A Wench with tallow-looks and winter-Face,
Continue one Mans Favourite seven Years space:
Some Ravishing knack o'th'sport and some brisk motion,
Keeps the gilt Coach and the gallants Devotion", etc.[44].

Es kam aber auch vor, daß eine Frau eine männliche Rolle zu verkörpern hatte; Dryden weist uns auf einen derartigen Verkleidungsfall hin im Prolog zum "Tempest":

"But if for *Shakespear* we your grace implore,
We for our Theatres shall want it more;
Who be our dearth of Youths are forc'd t'employ
One of our Women to present a Boy.
And that's a transformation you will say
Exceeding all the Magick in the Play.
Let none expect in the last Act to find
Her Sex transform'd from Man to Womankind.
What e're she was before the play began,
All you shall see of her is perfect Man.
Or, if your fancy will be farther led
To find her Woman, it must be abed."
(Pr. Tempest.)

Zur Sensation aber gehörten Vorstellungen, in denen nur weibliche Darsteller auftraten, wie Pepys es uns von der Aufführung von "The Parson's Wedding"[45] berichtet, und Dryden verfaßte für die Tragikomödie "Secret Love, or The Maiden Queen" im Jahre 1672 einen zweiten Pro- und Epilog, "When acted by the Women only", der Besonderheit des Ereignisses entsprechend. Die Schauspielerinnen gaben der Vorstellung, zumal an gefährlichen und anstößigen Stellen, ein besonderes Gepräge und Relief.

Vergegenwärtigen wir uns, daß man den Pro- und Epilogen als Gelegenheitswerken verhältnismäßig wenig Sorgfalt angedeihen ließ, so setzt der wohlgefällige Rhythmus bei Dryden in Erstaunen. Er selbst maß ihnen im großen und ganzen wenig Bedeutung bei[46] und hielt sie auch nicht für berechtigt, länger erinnert zu werden. — Von Interesse ist das Schicksal des Prologs zu "The True Widow", den Dryden für Shadwell

---

[44] Beljame, a. a. O., p. 70, p. 487; Original im Brit. Museum (841/c./2).

[45] Von Thomas Killigrew, Pepys' Diary v. 11. 10. 1664.

[46] Die Drydenschen Prologe als Kunstwerke sind zu Lebzeiten des Dichters wenig gewürdigt worden. Congreve schreibt als erster über sie: "If he had written nothing but his Prefaces, or nothing but his Songs or his Prologues, each of them would have entituled him to the preference and distinction of excellence in his kind" (Malone, a. a. O., vol. I, part I, 466).

geschrieben hatte, aber später in Aphra Behn's "A Widow Ranter" „umpflanzte", im Glauben, der Prolog sei inzwischen in Vergessenheit geraten; die Fehde mit Shadwell bewog ihn dazu.

Je nach Art und Zusammensetzung seines Auditoriums wechselt auch Dryden seine Themata. Die Bühnenprologe erscheinen mehr oder weniger in einer stereotypen Form. Die Bitte um Aufmerksamkeit und Stillschweigen wird zum Verlangen, zur Aufforderung, der demütige, devote Tonfall von früher weicht einer selbstverständlichen Voraussetzung. Nur jene für andere Dichter angefertigten Pro- und Epiloge sind etwas rücksichtsvoller gehalten und befleißigen sich eines demütigeren Tones. Seine eigenen aber tragen die Färbung der Überlegenheit und Anmaßung, die ihm manchen Vorwurf seitens literarischer Gegner eingetragen hat[47]. Die Oxforder Prologe dagegen lassen weit mehr Ehrerbietung seinem gelehrten Auditorium gegenüber erkennen; sie sind gedanklich klarer im Aufbau, und die Begriffskreise, denen die Vergleiche entnommen werden, sind seinem intellektuellen Publikum angepaßt. Dryden fühlt sich hier wie unter Aufsicht ihm übergeordneter Richter und läßt sich daher nicht so leicht in rhetorische Wucherungen abgleiten, sondern trifft eine strenge Themenauswahl. Während er sich in den üblichen Vorreden leicht von einem Gedanken in den anderen treiben läßt, besitzen die Oxforder eine strenge Architektonik.

Eine Einteilung der Drydenschen Pro- und Epiloge nach ihrem Aufbau und Inhalt ist insofern schwierig, weil in allen typische Charakterzüge und kritische Bemerkungen über sein Publikum vorkommen. Allein, die Oxforder Pro- und Epiloge heben sich deutlich aus dem Rahmen der übrigen heraus. Hier hatte Dryden ein urteilskräftigeres Publikum vor sich, das er nicht mit Schlagworten und Scherzen abspeisen konnte. Die zu den eigenen Stücken verfaßten zeigen nur geringfügige Unterschiede zwischen jenen, die er für zeitgenössische Autoren schrieb. Die bei Christie gesondert gedruckten politischen Prologe einzeln zu behandeln, erweist sich nicht als ratsam; ich werde daher eine Zweiteilung vornehmen und nur die Oxforder Prologe und Epiloge für sich betrachten.

Bevor wir aber an die Einzelinterpretation herangehen, ist es nötig, einen Blick auf die verschiedenen Gestalten der Drydenschen Pro- und Epiloge zu werfen. Das Streben nach Originalität bringt die launenhaftesten Einfälle hervor. Der Prolog zum "Wild Gallant" führt zwei Astrologen auf die Bühne, den Epilog zu "Tyrannick Love" spricht die angeblich tote Nell Gwynn. Merkur[48] erscheint höchstpersönlich auf den Brettern und selbst Shakespeares Geist[49] bleibt nicht verschont. Halb-

[47] Vgl. Scott-Saintsbury, The Works of John Dryden, 18 vols., Edinburgh 1882—89, X, 308.

[48] Epilog zu "The Indian Emperor".

[49] Prolog zu "Troilus and Cressida".

zeilen und eingestreute Prosateile (Pr. Wild Gall.; Pr. The Mistakes) sorgen für Abwechselung und stellen einen wirksamen Gegensatz zum Reim dar. Mit Vorliebe zieht der Dichter zu diesem Zweck Schauspieler von Ruf heran[50]; in Männerkleidung aufzutreten erfreut sich unter den Schauspielerinnen besonderer Beliebtheit[51]. Man führt Überraschungen ein, um Belebung in die Einförmigkeit des Vortrags zu bringen. Für Abwechselung sorgen Dialogszenen[52], oder der Prolog zerfällt in zwei Teile: in der ersten Hälfte spricht der Prologist in wohlgesetzten Triplets[53], entfernt sich — ein Ton erklingt hinter der Bühne — alle vermuten den sofortigen Beginn der Vorstellung —, da stürzt der Sprecher nochmals hervor mit dem Ausruf, er habe ja die Hälfte seines Prologes ausgelassen. Vergessen sind die schönen Triplets, er bemüht sich, nur schnell fertig zu werden. So erhält der zweite Teil des Vorspruchs schon durch diesen Kunstgriff lebhaftere Bewegung. Noch dramatischer gestaltet sich der Prolog zu "The Mistakes", wo ein Unbeteiligter die Bühne betritt, um mitzuteilen, daß der Prologsprecher leider abhanden gekommen sei. Er hat seine Entschuldigungen noch nicht zu Ende gestammelt, als schon ein zweiter berichtet, der eigentliche Prologist komme gerade angeheitert aus der Kneipe. Seine Verse werde er wohl vergessen haben, er wolle es aber trotzdem versuchen. Und dann erscheint der Prologsprecher selbst mit einem "Servus" auf der Bühne, redet zum Erstaunen aller, obgleich er den Betrunkenen mimt, doch in Versen und gibt auf diese Weise einen wirklich neckischen Prolog zum Besten. — Weitere Variationen[54] werden durch Kostüme[55] hervorgerufen. Die größte Anerkennung erringt Nell Gwynn im Prolog zur Tragödie "The Conquest of Granada", als sie, mit einem riesigen Hute angetan[56], auf der Bühne erscheint. Der Einfall stammt zwar von dem Schauspieler Nokes, doch bleibt es Dryden vorbehalten, dieser Idee zum Triumph zu verhelfen. Er läßt einen Hut so groß wie ein Wagenrad herstellen und vertraut ihn Nell Gwynn an, die früher eine kleine Orangenverkäuferin und Schenkmädchen in einem verrufenen Hause war. Ein ungeahnter Erfolg erwartet sie. Frenetische Beifallsstürme reißen das Publikum hin, und selbst der König erstickt fast vor Lachen[57].

[50] Ep. Tyr. Love; Pr. Conqu. of Gran.; Pr. u. Ep. Maiden Qu., Pr. u. Ep. zu Oxf. 1673 u. 1674; Ep. Calisto; Pr. u. Ep. Troil. a. Cress.; Ep. The Husband his Own Cuck.; Pr. Disappointment; Pr. u. Ep. Amphitryon; Pr. u. Ep. King Arthur; Pr. u. Ep. Cleomenes; Pr. Love Triumph.; u. a.

[51] Pr. Maid. Qu.; spoken by Mrs. Boutell in man's clothes; Ep. Maid. Qu., spoken by Mrs. Reeve in Man's clothes.

[52] Pr. Rival Ladies; Pr. Wild Gall.; Ep. Don Sebast.

[53] Pr. Secret Love, or The Maiden Queen.

[54] In Form eines Liedes: Ep. zu "The Man is the Master" v. Davenant; Shakespeares Ep. zu "Twelfth Night", or What You Will"; eine weitere Parallele: Reichenbacher Dreikönigsspiel.

[55] Pr. Cambyses 1672 spoken by Betterton in a riding habit.

[56] "Epilogue, Spoken by Mrs. Ellen Gwynn in a broad-brimmed hat and a waistbelt."

[57] Beljame, a. a. O., p. 67 f.: »... la salle entière fut prise immédiatement de convulsions; peu s'en fallut que le roi ne fût suffoqué à force de rire ...«

So kommt es, daß sie nach der Vorstellung den Besuch des Königs erwarten darf, der sie daraufhin zu seiner Mätresse macht. Auf diesen "broad-brimmed hat" spielt auch Samuel Butler in seiner Satire über die lächerliche Nachahmung der Franzosen an:

> "Sometimes wear hats like pyramids,
> And sometimes flat, like pipkin's lids;
> With broad brims, sometimes, like umbrellas,
> And sometimes narrow' as Punchinellos ...[58]."

Gleich jenem oben erwähnten Prolog, der fast ausschließlich von dem maßlos großen Hute handelt, können wir noch eine Reihe ähnlicher Beispiele aufzählen. Am hervorstechendsten ist wohl der wegen seiner „unglaublichen Taktlosigkeit" oft angeführte Epilog zur Tragödie "Tyrannick Love, or The Royal Martyr". Wenn in der letzten Szene dieses heroischen Dramas mit stark religiösem Gepräge die beliebte Schauspielerin Nell Gwynn in der Rolle der liebeempfindlichen Valeria stirbt und tot auf der Bühne liegen bleibt, dann aber den Träger, der sie fortschaffen will, anfährt:

> "Hold! are you mad? you damn'd, confounded Dog?
> I am to rise, and speak the Epilogue",

so müßte man geneigt sein anzunehmen, daß dies eine haarsträubende Diskrepanz zur Tragödie darstelle, die ihresgleichen sucht. Zum Auditorium gewandt, fährt die Sprecherin sogar mit betont frivolem Tonfall fort:

> "I come, kind Gentlemen, strange news to tell ye;
> I am the Ghost of poor departed *Nelly*.
> Sweet Ladies, be not frighted; I 'le be civil;
> I 'm what I was, a little harmless Devil."
> (Ep. Tyr. Love.)

In diesem weltlichen Tone geht es den ganzen Nachspruch hindurch. Eine spätere Parallele (1680), der Epilog zu Otway's "The History and the Fall of Caius Marius", ein offensichtliches Plagiat von "Romeo and Juliet", zeigt die gleiche Erscheinung: Mrs. Barry, kurz vordem noch in der Rolle der Lavinia, beklagt sich hier:

> "A Mischief on't! though I'am agen alive
> May I believe this Play of ours shall thrive?"[59] etc.

Als weiteres Beispiel möge sich der Beginn des Epilogs zur Tragödie "Cleomenes" (1692) anschließen, wo Mrs. Bracegirdle den Autor beschuldigt:

> "This day, the Poet, bloodily inclined,
> Has made me die, full sore against my Mind."

Mit Recht könnte man anführen, daß es eine Rücksichtslosigkeit gegenüber der Ergriffenheit des Publikums sei, wenn in nahezu herzloser Weise die Illusion des Theaterstücks zerrissen werde und die rauhe Wirklichkeit

---

[58] Samuel Butler, Satire upon the ridiculous imitation of the French; The Poetical Works, publ. by Thyer, Edinburgh 1777, vol. III, 100.

[59] Thom. Otway, The Compl. Works, ed. by Montague Summers, 3 vols., Bloomsbury 1926, vol. II, p. 153.

unvermittelt auf den Hörer einstürme. Und doch liegt der Gedanke näher, daß die theaterhaften Trugbilder absichtlich aufgelöst werden durch die jäh herbeigeführte Erkenntnis der Unwirklichkeit des Geschauten. Unerwartet wird die Illusion des Hörers zerstört, und er mitten in die Daseinswelt zurückgezwungen, ein Kunstmittel, das ja vorwiegend in der Romantik, aber auch schon vorher und seitdem immer wieder bis in die Gegenwart hinein[60] Anwendung gefunden hat. Das Theaterstück wird als Theaterstück empfunden, und als nichts mehr. Es stellt eine Selbsttäuschung dar, die ebenso schnell wieder zerrissen wird wie sie hervorgerufen wurde. Und dennoch gibt uns Drydens Handhabe dieser übergangslosen Vernichtung einer Vorspiegelung verschiedene Aufschlüsse: Einmal zeigt Drydens Epilog im Anschluß an die Tragödie, wie wenig Wirklichkeitsgehalt dem Theaterstück selbst damals beigemessen wurde, zum anderen aber, wieviel der Dichter seiner Zuhörerschaft zumuten durfte und wieviel sie vertragen konnte; nicht zuletzt aber ist ein bedeutsamer Hinweis auf die Geistesverfassung der Menschen seiner Zeit darin verborgen. Man will keine wahren und echten Gefühle haben, man spielt nur mit ihnen; hätte man sie, würde man sie nicht zugeben wollen. Es gilt als rückständig, wirkliche Liebe zu jemand zu hegen; auf der einen Seite verzehrt man sich in peinlichster Eifersucht, auf der anderen aber verlacht man den, der an Treue glaubt. Dryden faßt diese Oberflächlichkeit seiner Mitmenschen bezüglich ehrlicher, tiefer Gefühle in dem kurzen Epilog zu "Mithridates, King of Pontus" wie folgt zusammen:

"YOU'VE seen a Pair of faithful Lovers die:
And much you care, for most of you will cry,
'Twas a just Judgment on their Constancy.
For, Heaven be thank'd, we live in such an Age,
When no man dies for Love, but on the Stage:
And ev'n those Martyrs are but rare in Plays;
A cursed sign how much true Faith decays:
Love is no more a violent desire;
'Tis a meer Metaphor, a painted Fire.
In all our Sex, the name examin'd well,
Is Pride to gain, and Vanity to tell."

Das Publikum will einer wahren und echten Ergriffenheit gar nicht fähig sein, es möchte viel mehr durchgeschüttelt als erschüttert werden. Mit fast teilnahmsloser Ruhe erlebt es zuerst einen Märtyrertod und läßt unmittelbar darauf einen offenkundig gewollt farcenhaften Epilog über sich ergehen. — Als weitere Belege seien an dieser Stelle Pro- und Epilog zu Drydens „Umarbeitung" des "Tempest" angeführt; der Vorspruch beginnt mit den berühmten Zeilen zum Lobe Shakespeares, wohingegen der Nachspruch die ganze, übrigens ungeschickte Überarbeitung durch seine Laszivität zuschanden macht und profaniert. Im "Spectator"[61] sind einige Beispiele über die Wirkung dieser komischen Epiloge, die eine Tragödie

[60] Vgl. Britannica, Heft 13, Hbg. 1936: Gerh. Buck: „In Fortsetzung Bagehots: Die Waverley-Romane Sir Walter Scotts"; p. 227, Anm. 28.

[61] Spectator, Nr. 338, Beljame, a. a. O., p. 67.

beschließen, angeführt. Wie Penelope zerstört der Autor im Epilog alles wieder, was er in fünf Akten mühsam aufgebaut hat. In Rob. Howard's Tragödie "The Vestal Virgin, or The Roman Ladies" sterben alle Hauptdarsteller gewaltsam. Nach diesem tragischen Blutbad erscheint der Komiker Lacy ohne Überleitung auf der Bühne und bemüht sich, durch seinen farcenhaften Epilog die dramatische Erregung und Erschütterung der Hörer schnellstens zu vernichten. Später verringert Howard die Zahl der Todesopfer und läßt nur eine Person eines unnatürlichen Todes sterben; Lacy erscheint aber trotzdem und beklagt sich nun, daß man ihm seinen schönen Epilog verdorben habe.

Auf diese Sonderstellung der Pro- und Epiloge im Hinblick auf das Schauspiel geht auch Addison ein: "While the prologue and epilogue were real parts of the ancient tragedy, on the British stage, they are distant performances by themselves, pieces entirely detached from the play, and no way essential to it"[62], und auch Lessing äußert sich kritisch in seiner Hamburgischen Dramaturgie: „Wenn ich dabei wünschte, daß auch bei uns neue Originalstücke, nicht ganz ohne Einführung und Empfehlung, vor das Publikum gebracht würden, so versteht es sich von selbst, daß bei dem Trauerspiele der Ton des Epilogs unserem deutschen Ernste angemessener sein müßte. Nach dem Lustspiele könnte er immer so burlesk sein als er wollte. Dryden ist es, der bei den Engländern Meisterstücke von dieser Art gemacht hat, die noch jetzt mit dem größten Vergnügen gelesen werden, nachdem die Spiele, zu welchen er sie schrieb, zum Teil längst vergessen sind . . .[63]."

Verbindungen mit dem Stück sind in manchen Fällen, besonders bei Drydens Beigaben zu eigenen Werken, überhaupt nicht festzustellen. In vielen erinnert er nur mit einer nebensächlichen Anspielung an das Stück[64]. Kurze Stellungnahme zu den Ereignissen finden wir zwar bei einigen Pro- und Epilogen[65], doch stehen diese Andeutungen niemals im Mittelpunkt, sie scheinen vielmehr hingeworfen an mehr oder weniger bedeutungslose Stellen, und ein schneller Themawechsel zugunsten des Hauptmotivs drängt sie als reine Begleiterscheinungen in den Hintergrund. Allgemeine Bezugnahme auf das Motiv läßt sich im Prolog zu "Oedipus" sowie im Prolog zum "Tempest" nachweisen; zu ausgesprochenen Seltenheiten jedoch gehören genauere Hinweise und Inhaltsskizzierung des folgenden oder abgeschlossenen Stückes[66]. Zusammenfassend läßt sich über den Konnex zwischen Pro- und Epilog einerseits und Hauptwerk andererseits sagen, daß Dryden es nicht für nötig erachtete, nach mittelalterlichem Vorbild Dinge vorwegzunehmen, die das Stück selbst brachte.

---

[62] Spectator Nr. 34; vgl. P. Holzhausen: Drydens heroisches Drama, Engl. Stud. XVI, 212.

[63] Lessing: Hbg. Dramat., Ges. Werke, Ausg. Knaur, 6 Bde., Bd. 4, p. 33/34.

[64] Pr. Troilus and Cressida, Ep. All for Love, Ep. Mithridates.

[65] Ep. Princess of Cleves, Pr. Prophetess, Ep. Henry II., Ep. Assignation.

[66] Ep. Albion and Albianus, Ep. Don Sebastian, Pr. Amboyna, Ep. Man of Mode (Charakteristik Sir Fopling Flutters), Pr. All for Love.

Eine Erläuterung der Handlung im Prolog erschien ihm unnötig und spannungraubend, eine Moralpredigt im Epilog beinahe lächerlich.

Drydens Pro- und Epiloge lassen aber trotz der Variierung der Motive eine Reihe von Hauptgedanken erkennen, die als Lieblingsstoff mit allen denkbaren Nuancen bis zur Erschöpfung umspielt, ja filtriert werden. Die Triebfeder für diese immer wiederkehrenden Bilder ist die Neigung zur Verteidigung des Stückes, gleichzeitig aber verbunden mit einem unerhörten Angriffswillen. Alles was sich ihm entgegenstellt, wird mit prägnanten Redeformen und erstaunlicher Drastik, beides aber gepaart mit tänzerischer Grazie der Verse, getroffen. Durch die Häufigkeit dieser Angriffe auf denselben ihm mißgünstig gesinnten Personenkreis versucht der Dichter, den Eindruck seiner Worte nachhaltiger zu gestalten und zu vertiefen. Immer wieder schlägt er dasselbe Thema an und beleuchtet jedes einzelne dieser Leitmotive so gründlich, daß auch nichts mehr zu sagen übrig bleibt.

Eine Einteilung der Pro- und Epiloge nach bestimmten Gesichtspunkten ergibt folgendes Bild:

1. Bemerkungen über die Kritiker,
2. Verhöhnung der Dichterlinge,
3. Charakterisierung seines Publikums,
4. Empfehlung und Herabziehung des eigenen Stückes,
5. Äußerungen über das Leben und Treiben der Menschen seiner Zeit,
6. Vergleiche mit anderen Dichtern, Angriffe auf Dichterkollegen,
7. Außen- und innerpolitische Anspielungen.

Mit regelrechter Verbitterung, so möchte man sagen, kämpft Dryden gegen die Kritiker. Hier ist ihm jedes Mittel recht; und die Präzision seiner Ausdrücke, die zynische Detailschilderung hat jenen erheblichen Schaden zugefügt und ihr Ansehen verringert. Ein beliebtes Motiv ist ferner die „Behandlung" anderer Dichter, seien es Vorgänger, seien es Zeitgenossen. Zu seinen Vorgängern nimmt er eine zwiespältige Stellung ein; bald rühmt er sie und betont die Tradition, die ihn mit ihnen verbindet, bald aber beweist er an ihnen die Rückständigkeit ihres Zeitalters und hebt gebührend die Fortschritte seines eigenen hervor. An verschiedenen Stellen, besonders auch in seinen Essays, verunglimpft er sie in unverantwortlicher Weise. Hierin aber allein einen typischen Charakterzug seines Wesens lesen zu wollen, ist m. E. übereilt, denn oft ist es nicht seine persönliche Ansicht, die er ausspricht, sondern die seiner Zeit, seines Königs, seiner Gönner. Es sei zugegeben, daß Dryden mit Vorliebe auf seine geistvollen und erfindungsreichen Ideen hinweist, daß er einen großen Beitrag zum "refining" der Sprache geliefert habe; diese Gründe sind aber zur Herausschälung seines wahren Charakters noch nicht stichhaltig genug, um als autobiographische Züge gewertet zu werden. Wir dürfen diese Äußerungen nur mit größter Vorsicht auf-

nehmen, um nicht ein verkehrtes Charakterbild des Dichters zu entwerfen. Erst aus der Menge der Beispiele, wie sie besonders deutlich in seinen Essays auftreten, können wir seinen Stolz, der häufig in Überheblichkeit ausartet, ableiten; die naturwissenschaftlichen Entdeckungen seines Zeitalters tragen ihr gut Teil dazu bei. So sind gerade Drydens Vergleiche mit anderen Dichtern ein typisches Merkmal seiner Zeit. Daß hiermit eine Empfehlung des eigenen Werkes einhergeht, ist nur verständlich. Aber auch die Herabziehung der eigenen Schöpfung wird als wesentlicher Faktor nicht außer acht gelassen. Dieses Relikt aus vergangenen Tagen stellt gleichzeitig eine günstige Methode dar, einen Teil der Verantwortung von sich abzuwälzen.

Ein weiteres, nie zu erschöpfendes Motiv in den Pro- und Epilogen ist die spöttische und ironische Behandlung des Publikums. Hier ist Komik mit Schlüpfrigkeit, Frivolität mit Sinnlichkeit gepaart. Die Genauigkeit und Mannigfaltigkeit der Karikierung seiner Zuhörerschaft sind ein Gebiet, auf dem Dryden unbestrittener Meister ist und bleibt. Hier eröffnen sich uns wertvolle Einblicke in die Psychologie der Restaurationszeit. Ein großer Teil der Vor- und Nachsprüche aber ist erfüllt von politischen Tendenzen, inner- wie außenpolitisch. Hier kann Dryden unter dem Schutze des Theaters, das ja doch nur Spiel ist, seiner politischen Einstellung Ausdruck verleihen. Die Monarchie und der Adel sind oftmals Mittelpunkt seiner Pro- und Epiloge, wenn der König oder der Herzog bei festlichen Anlässen der Vorstellung beiwohnte. Im Anfang seiner Schaffenszeit sind diese Anreden erfüllt von der Anerkennung der Außergewöhnlichkeit des Monarchen oder Herzogs, während später schon vorsichtige Kritik an der Unfehlbarkeit des Herrschers geübt wird.

Ein großer Teil der Drydenschen Pro- und Epiloge trägt den Charakter der Gelegenheitsdichtung. Beinahe die Hälfte aller Vor- und Nachsprüche gehört zu dramatischen Werken seiner Zeitgenossen. Da das Einkommen der Schriftsteller zur Zeit der Restauration außerordentlich gering war, die Bühne aber mit ihrem dauernd neuen Bedarf eine finanzielle Sicherstellung und Auszeichnung verhieß, so ist es nur verständlich, daß auch Dryden wie so viele andere sich dem Theater verschrieb und in einem Vertrag mit der King's Company unter Killigrew, drei Stücke pro Jahr zu schreiben, sich verpflichtete. Auf diese Tatsache scheint auch eine Stelle im Prolog zu "Evening's Love" anzuspielen, wo es heißt:

> "As for the poet of this present night,
> Though now he claims in you an Husbands right,
> He will not hinder you of fresh delight.
> He, like a Seaman, seldom will appear,
> And means to trouble home but thrice a year."

In einer seiner Vorreden gibt er offen zu, daß ihn größtenteils wirtschaftliche Not und die Sorge um ein größeres Einkommen zum Theater getrieben habe, so daß er trotz des Fehlschlagens seines ersten dramatischen

Werkes nicht der Bühne entsagte, sondern sich mit unverminderter Kraft an weiteren Stücken versuchte, um Geld zu verdienen. Immerhin ist Dryden auch kühn genug, auszudrücken, daß ebenfalls die mehrfache Bitte seitens hoher Persönlichkeiten ihn in die Laufbahn des Theaterdichters gedrängt habe, der zuerst keinen würdigen, gesellschaftlichen Rang bekleidete[67]. Die Einkünfte waren bei dem allabendlichen Programmwechsel, der nebenbei große Anforderungen an die Leistung der Schauspieler stellte, wirklich nicht erheblich. „Literarische Tagelöhner" wäre die passendste Bezeichnung für die Dichter, und Samuel Johnson äußert hierzu: "The Profits of the theatre, when so many classes of the people were deduced from the audience, were not great; and the poet had for a long time, but a single night. The first that had two nights, was Southern: and the first that had three, was Rowe. There were, however, in those days, arts of improving a poet's profits, which Dryden forbore to practise; and a play therefore seldom produced him more than a hundred pounds, by the accumulated gain of the third night, the dedication and the copy[68]." So entschuldigt Malone Drydens Ungenauigkeit und Fehlerhaftigkeit mit dem Hinweis auf seine Armut: "He was poor, and in great haste to finish his plays, because by them he chiefly supported his family, and this made him so very incorrect ...[69]." Über die erniedrigende und verhängnisvolle Unselbständigkeit der Dichter seiner Zeit, die Sklaven ihrer Gönner waren, fand Dryden bittere Klageworte:

"TH' unhappy man who once has trail'd a Pen,
Lives not to please himself, but other men;
Is always drudging, wasts his Life and Blood,
Yet only eats and drinks what you think good.
What praise soe're the Poetry deserve,
Yet every Fool can bid the Poet starve."
(Pr. Caesar Borgia.)

Aber schon nach kurzer Zeit genossen Drydens Pro- und Epiloge solchen Ruf, daß das Publikum Stücke mit einleitenden Versen von Dryden lieber sah als alle anderen[70]. Daher wandten sich die großen Dichter wie die kleinen Anfänger oftmals bittend und hilfesuchend an Dryden. Diese Vorsprüche eines berühmten Dichters sollten auch ihnen helfen, die Sprossen der Ruhmesleiter leichter zu erklimmen und ihnen als Sprungbrett dienen. Es ist nur natürlich, daß Dryden ein geringes Entgelt für seine Arbeit forderte, obgleich ihm bekannt war, daß es den kleinen, unbekannten Dichtern häufig schwer fiel, diese Beträge aus eigenen Mitteln zu erübrigen. Sollten ältere Dramen einer Wiederaufführung entgegensehen,

[67] Vorr. Tyr. Love: "The commands of some persons of honour were daily sounding in my ears."

[68] Sam. Johnson: Dryden, in "The Lives of the most eminent English Poets", 3 vols., London 1806, p. 307; vgl. auch Otto Riedel, a. a. O., p. 12: "His performances (Wild Gall.) were met with very ill success and for some time blighted his prospects. Nothing daunted, however, and d r i v e n b y n e c e s s i t y ..."

[69] Malone, a. a. O., vol. I, part I, 264.

[70] Vgl. Poetical Works of John Dryden, Cooke's Ed., London 1798, 3 vols., vol. I, p. XIV.

war der König oder der Herzog von York bei einer Vorstellung zugegen, immer wandte man sich bei derartigen Anlässen an Dryden. In dieser Dichtungsgattung gab es für ihn keinen Rivalen.

Zu Anfang verlangte er zwei Guineen für einen Prolog; als aber die Nachfrage ständig größer wurde, erhöhte er den Preis bei Southerns Prolog zum "Loyal Brother" auf drei Guineen, indem er erklärte: "Not, young man, out of disrespect to you; but the players have had my goods too cheap[71]." Nach anderer Version soll er geäußert haben: "Ay, but it's not more than the thing's worth: the players have hitherto had my work too cheap; and I am resolved hereafter to be paid for it[72]." Nach der bald sattsam bekannten Preiserhöhung für Prologe schrieb Pope später in dem Briefe "To Mr. Southern on his Birthday 1742":

> "May Tom, whom Heaven sent down to raise,
> The price of prologues and of plays ..."[73],

und Swift berichtet Ähnliches über Drydens Vorreden:

> "The prefaces of Dryden,
> For these our critics much confide in;
> Though merely writ at first for filling,
> To raise the volume's price a shilling[74]."

Für die Vorreden und Widmungen soll Dryden keine zusätzliche Bezahlung, wie Malone uns mitteilt, erhalten haben, denn "the greater part of Dryden's Prefaces are prefixed to his plays, which were sold at the stated price of all other plays, and did not produce to the author any additional emolument in consequence of a prefatory appendage: nor would his Virgil, I believe, have been brought him one shilling the less, though it had been given to the world without either Preface or Dedication of any kind"[75].

Dieser Meinung kann ich mich nicht anschließen, denn es ist offensichtlich, daß Dryden aus materiellen Gründen seine Werke mit kritischen Studien und Vorreden[76] versah, um das Honorar zu vergrößern. Er folgte dem Beispiel Davenants, der als erster seinem "Gondibert" 1651 eine längere Vorrede anfügte. Auch Beljame äußert: »Dryden qui, suivant la mode, savait porter à sa perfection chaque chose qu'elle adoptait, vit tout le parti qu'on pouvait tirer de cette innovation, pécuniairement et littérairement ...[77].« Erst die Ernennung zum Hofdichter und königlichen Geschichtsschreiber im Jahre 1670 befreite Dryden aus der Not. Sein jährliches Einkommen belief sich auf 200 Pfd., dazu ein Fäßchen Wein,

---

[71] Sam. Johnson, a. a. O., vol. I, 308.

[72] Misc. Works, Cooke's Ed., a. a. O., vol. II, 255.

[73] Alex. Pope: Complete Works, 2 vols., ed. by Armstrong, New York 1849, vol. II, 278.

[74] Swifts "The Rhapsody", The Poems of Jon. Swift, ed. Browning, 2 vols., London 1910, vol. I, 272.

[75] Malone, a. a. O., vol. I, part I, p. 240.

[76] Vgl. Sam. Johnson, a. a. O., vol. I, 308: "... to increase the value of his copies ..."

[77] Beljame, a. a. O., p. 126.

später zuzüglich einer Rente von 100 Pfd.; es erhöhte sich nach dem Tode seiner Mutter weiterhin erheblich, so daß sein Gesamteinkommen mit 700 Pfd. nicht zu hoch gegriffen sein dürfte.

Nahezu die Hälfte seiner Prologe und Epiloge können wir daher zu reinen Gelegenheitsdichtungen rechnen, die sich aber von den zu eigenen Dichtwerken verfaßten durch nichts unterscheiden; die individuelle Prägung bleibt in ihnen erhalten.

Bei der Untersuchung der Vor- und Nachsprüche Drydens nach ihrem geistigen, inhaltlichen und künstlerischen Gehalt erregt die fast ausnahmslos aggressive Haltung Aufmerksamkeit. Schon mit dem Beginn seiner Tätigkeit als Dramatiker fühlt Dryden sich von Feinden umgeben, die seine Arbeit herabziehen und ihn um seinen Lohn bringen wollen. Die Kritiker, die Richter über seine Stücke, sind es, denen er von Anfang an Fehde angesagt hat, die er mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln bekämpft. Er bleibt aber nicht der einzige, der sich mit ihnen auseinandersetzt; Butler beschäftigt sich auch mit ihnen z. B. im Prolog zu Habington's "Queen of Arragon", die kurz nach der Zurückrufung des Königs eine Wiederaufführung vor dem Herzog von York an dessen Geburtstage erlebt, von Butler mit einem Nachwort versehen:

"And tho'those fierce inquisitors of wit,
The criticks, spare no flesh that ever writ,
But just as tooth-draw'rs find, among the rout,
Their own teeth work in pulling others out,
So they, decrying all of all that write,
Think to erect a Trade of judging by't.
Small Poetry, like other Heresies,
By being persecuted multiplies[78]."

Auch Etherege unterstützt Dryden im Kampfe gegen die Kunstrichter, wenn auch gemäßigter:

"Expecting till some desp'rate Critticks had
Resolv'd you whether it were good or bad[79]."

Schon in seinem ersten Werk, dem "Wild Gallant", spielt Dryden — zwar noch etwas zaghaft — auf die grausamen Parteien an, die nicht das Verdienst wägen wollen, sondern einfach verurteilen:

"And cruel Factions (brib'd by Interest) come
Not to weigh Merit, but to give their Doome."
(Pr. Wild. Gall.)

Ein Jahr später (1664), im Prolog zu "The Rival Ladies", wagt er schon mehr und läßt den Sprecher sich wie folgt an die Zuhörer wenden:

" — — — — Hold! would you admit
For Judges all you see within the Pit?
1. Whom would he then except, or on what Score?

---

[78] The Poetical Works of Sam. Butler, publ. by Thyer, Edinburgh 1777, vol. III, 67/8; Queen of Arragon 1640.

[79] The Dramatic Works of Sir George Etherege, 2 vols., Oxford 1927, vol. I, ohne pag.

2. All who (like him) have writ ill Plays before;
For they, like Thieves condemn'd, are hangmen made
To execute the Members of their Trade."

Beißende Ironie spricht aus diesen Sätzen; wieviele der angeblich objektiven Kunstrichter urteilen doch aus persönlicher Rachsucht. — Aber nicht die Wucht des Angriffs erscheint ihm als das einzige geeignete Mittel, ihre Fähigkeiten in Frage zu stellen, er versucht sie auch günstig zu stimmen durch Ehrfurcht vor ihnen.

"ALMIGHTY Critiques! whom our Indians here
Worship, just as they do the Devil — for fear;
In Rev'rence to your Power, I come this day,
To give you timely warning of the Play."
(Pr. Indian Emp.)

Aber selbst das Zugeständnis "ALMIGTHY Critiques" muß sich doch sofort den einschränkenden, unauffällig auffälligen Vergleich mit dem Teufel gefallen lassen. Die Methode der Warnung erscheint ihm aber recht glücklich, denn er gibt nachfolgend die Gebrechen des Stückes bekannt:

"The Scenes are old, the Habits are the same
We wore last Year, before the *Spaniards* came.
... Now, if you stay, the Blood that shall be shed
From this poor Play be all upon your Head."
(Pr. Ind. Emp.)

Mit diesen Worten nimmt er den Kritikern das Urteil aus dem Munde; sie können nichts mehr anführen, was er nicht schon vorher bemerkt hätte. Immerhin versucht er am Schlusse des genannten Prologs das Versöhnungswerk mit dem Wunsche nach guten, wohlwollenden und gerechten Richtern zu vollenden.

"Grant us such Judges, *Phoebus*, we request,
As still mistake themselves into a Jest;
Such easy Judges that our Poet may
Himself admire the Fortune of his Play."
(Pr. Ind. Emp.)

Als würdiges Beispiel reiht sich eine Stelle im Epilog zum "Wild Gallant" an; die Überleitung von der Handlung des Stückes zum Epilog liegt in einem Satze:

The *Wilde Gallant* has quite play'd out his Game;
He's marry'd now, and that will make him tame.
Or, if you think Marriage will not reclaim him,
The Critiques swear they'll damn him, but they'll tame him.
Yet, though our Poet's threatened most by these,
They are the only People he can please:
For he, to humour them, has shown to day
That which they only like, a wretched Play."
(Ep. Wild Gall.)

Der Beifall der Menge am Schlusse der Vorstellung aber ist nicht entscheidend für die Aufnahme des Stückes. Er ist sich der Tatsache bewußt, daß, erst wenn der Vorhang gefallen ist, das Gericht tagt, des Stückes Schicksal zu beschließen; von dort weiß es am nächsten Tage

dann die ganze Stadt; jedermann aber gibt diese Beurteilung als seine eigene aus und brüstet sich damit:

"But when the Curtain's dow we peep and see
A Jury of the Wits, who still stay late,
And in their Club decree the poor Plays fate;
Their Verdict back is to the Boxes brought,
Thence all the Town pronounces it their thought."
(Ep. Martin Mar-All.)

In behäbiger Breite malt er dann aus, wie die Kritiker zwar verstreut im Parkett sitzen, aber leicht erkennbar sind: man brauche nur dorthin zu sehen, wo ein Haufe einem eifrig Dreinredenden lauscht. Da sitzt der Feind, den es zu treffen gilt:

"First, looking for a Judgement or a Wit,
Like *Jews*, I saw 'em scatter'd through the Pit,
And where a lot of Smilers lent an Ear
To one that talk'd, I know the Foe was there."
(Ep. Evening's L.)

Fast scheint es ihm, als wenn sich die Richter absichtlich unter die Zuschauer mengten, um möglichst viele von der Wertlosigkeit des Stückes zu überzeugen; das Wort "Smilers" enthält hier eine feine, subtile Note. Indem er die Schäden der unüberlegten, voreiligen Verurteilung eines dramatischen Werkes aufzeigt, will er gleichzeitig Besserungshinweise geben, denn ihm ist bekannt, daß die Krittler so ungerecht sind, daß sie ganze Stücke wegen unwesentlicher Fehler gleich gänzlich verdammen:

"And Malice in all Criticks raigns so high,
That for small Errors, they whole Plays decry;
So that to see this fondness, and that spite,
You'd think that none but Mad-men judge or write.
— — — — — — — — — —
They judge but half, who only faults will see."
(Pr. Tyr. Love.)

Den schärfsten Angriff birgt der Nebensatz "that none but Mad-men judge or write". Hiermit bezweckt Dryden gleichermaßen alle Schreiberlinge zu treffen, die nur dichten, weil die Mode es fordert. Hält sich doch jeder, der zur Gesellschaft gehört, für verpflichtet, der Mit- und Nachwelt einige Proben seines "wit" zu liefern. Wer aber dann an sich selbst dichterische Unfähigkeit feststellt, wird eben Kritiker:

"THEY who write Ill, and they who ne'er durst write,
Turn Critiques out of meer Revenge and Spight:
A *Play-house* gives 'em Fame; and up there starts,
From a mean Fifth-rate Wit, a Man of Parts.
... Our Author fears those Critiques as his Fate;
And those he Fears, by consequence, must Hate,
For they the Trafficque of all Wit invade,
As Scriv'ners draw away the Bankers Trade.
Howe're, the Poet's safe enough to day;
They cannot censure an unfinish'd Play."
(Pr. Sec. Part Conqu. of Granada.)

Shaftesbury stimmt Dryden zu: "The forward Wits who without waiting their due time, or performing their requisite Studys, start up in the World as Authors ...[80]." Ähnlich hatte sich Dryden schon im Essay of dramatic Poesy geäußert: "... that young men without learning set up for judges, and that they talked loudest who understood the least ..." Shaftesbury vertritt nachdrücklichst die Forderung, daß jeder Kritiker vorerst einen Beweis seines Könnens erbracht haben müsse:

"... 'tis necesary a writing critick shou'd understand how to write ...[81]." Deswegen bezeichnet Shaftesbury auch die Mehrzahl der Kritiker als „answerers" und belegt sie mit wenig schmeichelhaften Namen[82], indem er den meisten die Eigenschaft und Eignung zur Beurteilung abspricht[83].

So will auch Dryden sich ihnen nicht unterwerfen, wenn jeder billige Kritiker, seine Geschicklichkeit zu zeigen, geistreich sein will auf Kosten des Autors:

"But to the little Hectors of the Pit
Our Poet's sturdy, and will not submit.
He'll be before-hand with'em, and not stay
To see each peevish Critick stab his Play;
Each Puny Censor, who, his skill to boast,
Is cheaply witty on the Poets Cost.
No Criticks Verdict should, of right, stand good,
They are excepted all, as men of blood."
(Sec. Prol. Secr. Love.)

So nehmen diese geistreichelnden „Witzlinge" jede Gelegenheit wahr, sich den Anschein zu geben, daß sie klug seien:

"They then, who of each trip th'advantage take,
Find but those Faults, which they want Wit to make."
(Pr. Tyr. Love.)
"I'm told that some are present here to Day,
Who e're they see, resolve to dam this Play."
(Lee, Pr. Nero[84].)

Dryden weiß, daß es nur wenige Auserlesene gibt, die wirklich befugt und fähig sind zu zensieren. Die meisten aber tragen die Maske des Kritikers und versuchen hiermit ihre eigene Unkenntnis zu übertünchen.

---

[80] Antony Earl of Shaftesbury, Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, 1714, vol. III, 272.

[81] "And tho every Writer is not bound to shew himself in the capacity of Critick, every writing Critick is bound to shew himself capable of being a Writer. For if he be apparently impotent in this latter kind, he is to be deny'd all Title of Character of the other", ibid. vol. III, 271.

[82] "The Criticks are the dreadful Specters, the Giants, the Enchanters, who traverse and disturb'em in their own Works. These are the Persecutors, for whose sake they are ready to hide their heads; begging Rescue and Protection of all good people", ibid. vol. I. 231.

[83] "For this reason tho there are many Answerers seen abroad, there are few or no Criticks or Satirists", ibid. vol. III, 271.

[84] Lee, Prolog zu "The Tragedy of Nero", Dram. Works, a. a. O., p. 77.

Deswegen fürchtet der Dichter auch das Urteil der Masse mehr als das der gerechten Zensoren:

> "For he more fears (like a presuming Man)
> Their Votes who cannot judge, than theirs who can."
> (Ep. Aureng-Zebe[85].)

Hier spricht Dryden im Namen aller Dichter, die zu verteidigen er sich berufen fühlt. Er will der Schaulust des Publikums Genüge leisten und weiß, daß er auf seiner Hörer Beifall angewiesen ist. So wendet er sich an beide, die Menge wie die Richter, deren Gunst so wetterwendisch ist und deren Urteil sich im Wirbel ändert:

> "'Twere well your Judgments but in Plays did range,
> But ev'n your Follies and Debauches change
> With such a Whirl, the Poets of your Age
> Are tyr'd, and cannot score 'em on the Stage ..."
> (Pr. Spanish Friar.)

Gern streicht er seine eigene Überlegenheit über die Dichter der vergangenen Epoche auffällig genug heraus. Dem Vorwurf unberechtigten Stolzes sucht er zu begegnen, indem er angibt, es sei nur lautere Wahrheit; und er schränkt seine vorherige Behauptung dahingehend ein, daß er die Fehler seiner Vorgänger nur aufgezeigt habe, seine eigenen zu entschuldigen:

> "Think it not envy, that these truths are told;
> Our Poet's not malicious, though he's bold.
> 'Tis not to brand 'em that their faults are shown,
> But by their errours to excuse his own."
> (Ep. Sec. Part Conquest of Granada.)

Diese Couplets stellen für uns wertvolles Beobachtungsmaterial dar; vermittels eines rhetorischen Kunstgriffes reißt er sich aus dem Dilemma, aber doch nicht ganz. Er will als demütiger, zur Freude der Hörer arbeitender Dichter vor der Menge stehen und sich nicht Eigenschaften nachsagen lassen, die ihm verderblich werden könnten. Wir werden sehen, wie sich seine Sprache mit fortschreitender Erfahrung im Umgange mit den Zuschauern ändert.

Mit vielen dieser Äußerungen ist eine prägnante Charakterisierung der schaulustigen Menge und der Stadt verknüpft. So verteidigt Dryden beredt den neuen, aber einfachen und schmucklosen Theaterbau, der nach dem Brande des alten Theaters aufgeführt wurde. Er meint, es sei Torheit, ein pomphaftes Gebäude zu errichten, wo die Menge doch so wenig

---

[85] Vgl. Beljame, a. a. O., p. 72: »Le moindre petit-maître endossa, avec ses habits fins et sa perruque de Chedreux, la prétension de juger haut la main les choses littéraires«; vgl. auch Crown im Epilog zu "Sir Courtly Nice":

> "How often have I heard true wit call'd stuff,
> By men with nothing in their Brains but Snuff?
> Each Shante Spark, that can the Fashion hit,
> Place his hat thus, role full, forsooth's a Wit;
> And thinks his Cloaths allow him judge of it."

Sinn für nationale Dichtung besitze, da sie das Haus der reisenden französischen Truppe fülle:

> "'Twere Folly now a stately Pile to raise,
> To build a Play-house, while you throw down Plays,
> Whilst Scenes, Maschines, and empty *Opera's* reign,
> And for the Pencil you the Pen disdain;
> While Troops of famish'd *Frenchmen* hither drive,
> And laugh at those whose Alms they live:
> Old *English* Authors vanish, and give place
> To these new Conqu'rors of the *Norman* Race."
> (Prol. Opening.)

Die Andeutung "Scenes, Machines, and empty *Opera's*" bezieht sich auf die Darstellung kostspieliger Opern, wie "The Siege of Rhodes", "Circe" u. a., welche die Duke's Company aufführte, mit denen sie aber nie volle Häuser verzeichnen konnte. Hier liegt Dryden schon daran, die fremde Truppe auszustechen, vor allem aber beabsichtigt er, das Volk auf die bodenständige, englische Dichtung aufmerksam zu machen, die — ein typisches Merkmal der Zeit — so völlig daniederliegt, sobald sich etwas Ausländisches sehen läßt[86].

Doch selbst wenn der Theatersaal schwach besetzt ist, die Kritiker fehlen nie. Laute Unterhaltung während der Vorstellung ist auch bei ihnen an der Tagesordnung; mit riesigen, das Gesicht beschattenden Perücken sitzen sie flegelhaft auf den vordersten Bänken, bereit, jeden noch so geringfügigen Fehler auszuposaunen. Ihnen widmet Dryden die folgenden Verse:

> "But you, loud Sirs, who thro' your Curls look, big;
> Criticks in plume and white vallancy Wig,
> Who lolling on our foremost Benches sit,
> And still charge first (the true forlorn of Wit)
> Whose favours, like the Sun, warm where you roul,
> Yet you, like him, have neither heat nor Soul",
> (Ep. Opening),

und spottend fährt er fort:

> "So may your Hats your Foretops never press,
> Untouch'd your Ribbons, sacred be your Dress;
> So may you slowly to old Age advance,
> And have th'Excuse of Youth for Ignorance."

Bittere Ironie liegt in diesen Worten, welche die Kritiker mit der gleichen Bosheit treffen sollen, wie sie ihn verunglimpften. Deutlich lassen sich hier die Nachwirkungen des "Rehearsal" erkennen, jener Parodie auf Drydens Heroic Plays und Stücke seiner Zeitgenossen, für die George Villiers, "Second Duke of Buckingham" als Hauptverantwortlicher zeichnete. Dryden treffen die schwersten Schläge, er steht im Mittelpunkt dieser satirischen Komödie, nachdem Davenant gestorben ist. "The Rehearsal",

---

[86] Wiederholt nimmt Dryden die französische Schauspielertruppe zum Ziel seiner Angriffe; vgl. als besonders drastisches Beispiel den Prolog zu "Arviragus and Philicia".

„die Schauspielprobe", bedeutet ein unerwartetes Ereignis[87] und führt durch seine nachhaltige Wirkung eine entscheidende Wendung herbei. Hierin wird Dryden besonders auch wegen seiner Art, Pro- und Epiloge nach Schema zu verfertigen, lächerlich gemacht. Das Ganze stellt eine „lustige" Persiflage der Drydenschen Methoden dar, alles aber gröblichst übertrieben und verzerrt. Der Schauspieler John Lacy verkörpert, wie aus dem Prolog zu entnehmen ist, den dem Gelächter der Menge preisgegebenen Dryden unter dem Spitznamen Bayes. Es ist öffentliches Geheimnis, daß Bayes mit Dryden identisch ist. Schon im Prolog zum "Rehearsal" fallen uns Parallelen zu Drydens Aussprüchen auf, heißt es doch dort:

> "Here brisk, insipid Blades, for wit, let fall
> Sometimes dull sence; but oft'ner none at all."

Hören wir Dryden in seiner Definition des heroischen Theaterstückes im Prolog zu "Rival Ladies" 1664:

> "You now have Habits, Dances, Scenes, and Rhymes,
> High Language often, ay, and sense sometimes."

Auch die beliebte Anrede an die Kritiker findet ihre notwendige Erwähnung:

> "Now, Critiques, do your worst, that here are met;
> For, like a Rock, I have hedg'd in my Bet."
> (Pr. Rehearsal.)

Die zweite Szene des 1. Aktes im "Rehearsal" parodiert nun vollends Drydens Methode, Pro- und Epiloge anzufertigen und dokumentiert gleichermaßen die Sonderstellung seiner Vor- und Nachsprüche. Bayes betritt die Bühne mit der Bemerkung, daß er gerade einen Pro- und Epilog, für jede Vorstellung zu gebrauchen, fertiggestellt habe[88]. Ob der Prolog als Epilog verwandt würde oder umgekehrt, sei völlig gleichgültig; es frage sich nur, wo beide Verwendung finden sollten. Nun ist für Dryden-Bayes der Zeitpunkt gekommen, stolz und mit etwas Selbstironie die beiden Methoden darzulegen, wie man Prologe, gute Prologe, schreibt:

"For, you must know, there is, in nature, but two ways of making very good Prologues. The one is by civility, by insinuation, good language, and all that, to — .... a .... in a manner, steal your plaudit from the courtesie of the Auditors: the other, by making use of some certain personal things, which may keep a hank upon such censuring persons as cannot otherways, I gad, in nature, be hindred from being too free with their tongues. To which end, my first Prologue is, that I come out in a long black Veil, and a great huge Hang-man behind me, with

---

[87] Parodiert werden besonders Wild Gallant, Conquest of Granada, Assignation, Marriage à la Mode und Tyrannick Love.

[88] I have made a Prologue and an Epilogue, which may both serve for either: Nay, they may both serve too, I gad, for any other Play as well as this"; George Villiers, The Rehearsal, hrsg. v. Felix Lindner, Heidelberg 1904, p. 46.

a Furr'd cap, and his Sword drawn; and there tell 'em plainly, That if, out of good nature, they will not like my Play, why I gad, i'l e'en kneel down, and he shall cut my head off. Whereupon they all clapping ... a ... [89]."

Die anregende Unterhaltung findet ihren vorzeitigen Abschluß, als Smith einwendet, was Bayes zu tun gedächte, wenn kein Mensch seinen Prolog beklatsche. Dieser Gedanke ist Bayes absurd und unverständlich, und ärgerlich bemüht er sich, die Bühne zu verlassen. Den Gipfel der Verhöhnung aber bringt der Epilog, wo Dryden wegen der "defectiveness of his plots" angegriffen wird:

> "The Play is at an end, but where's the Plot?
> That circumstance our Poet Bayes forgot,
> And we can boast, though 'tis a plotting Age,
> No place is freer from it than the Stage."

Obwohl Dryden, wie er im Prolog zu "Rival Ladies" bekannt gibt[90], mit den Heroic Plays die Gunst der Menge zu erwerben gehofft hatte und auch nicht enttäuscht worden war, so mußte er doch bald fühlen, daß dem Heroic Play keine lange Lebensdauer beschieden sein konnte. Mit dem Erscheinen des "Rehearsal" hatte es seinen Zenit überschritten. Zwar hatte Dryden große Erfolge mit ihnen errungen, da der Hof ihm Beifall spendete, aber auf die Dauer behagte dem Publikum das ewige Reimen wie das aufdringlich Heroische nicht. Dieser Sättigung haben wir die folgenden Couplets im Epilog zum "Rehearsal" zu verdanken:

> "Let's have, at least, once in our Lives, a time
> When we may hear some Reason, not all Rhyme:
> We have these ten years felt its Influence;
> Pray let this prove a year of Prose and Sence."

Die Beschuldigungen des "Rehearsal" sowie frühere Angriffe auf das Heroic Play haben auf Drydens späteres Schaffen einen nicht unerheblichen Einfluß ausgeübt. Er entsagt dem Reim; im Prolog zur Tragödie "Aureng-Zebe" teilt er uns mit, daß er des Reims müde sei. Der Bezichtigung des "plagiarism" im "Rehearsal" sucht er in Vorreden und Widmungen, in denen er begründet, weshalb er manches nachahmt, wirksam zu begegnen. So versucht er immer zu beweisen, daß er die Vorlagen stets so umgearbeitet und verändert habe, daß er das umgewandelte Stück füglich als sein eigenes bezeichnen dürfe[91].

Die Frage, wie Dryden sich zu den Angriffen des "Rehearsal" verhalten habe, ist weniger belegt durch eigene Äußerungen als durch die Änderung seiner Schreibweise; er bemüht sich keineswegs um eine Ant-

---

[89] G. Villiers, a. a. O., p. 46.

[90] "You now have Habits, Dances Scenes ..." etc.

[91] "Whenever I took any story from a foreign model or play, I altered it so, that whatever the author was, he could not have challenged a scene of it." (Vorr. Wild Gall.)

wort. Thorn-Drury[92] fand im Manuskript des Epilogs zu Etherege's "Man of Mode, or Sir Fopling Flutter" (1676) ein Couplet, das in den Ausgaben von Christie, Scott-Saintsbury, Sargeaunt, sowie Summers ausgelassen ist:

> "Labour to put in more, as Master Bayes
> Thrumms in Additions to his ten yeares plays."

Wenn es uns auch als eigentümlich erscheinen dürfte, daß Dryden selbst ausgerechnet den Namen Bayes in dem angeführten Epilog benutzt hat, so möge erinnert sein an Drydens Stellungnahme zum "Rehearsal" im Jahre 1683: "Much less I am concerned at the noble name of Bayes; that is a Brat so like his own Father, that he cannot be mistaken for any body"[93], und in der Widmung zu den Juvenal-Übersetzungen im Jahre 1693 verteidigt er sein Schweigen: "I answered not the Rehearsal because I knew the author sat to himself, when he drew the picture, and was the very Bayes of his own Farce[94]." Eine weitere Andeutung findet sich im Brief an Sir George Etherege, wo er hochmütig-verächtlich andeutet:

> "If *Gallick* Wit convince you scarce,
> His Grace of *Bucks* has mode a Farce;
> And you, whose Comick Wit is Terse all,
> Can hardly fall below Rehearsal.
> Then finish what you have began,
> But scribble faster if you can:
> For yet no *George*, to our discerning,
> Has writ without a ten Years Warning[95]."

Es läßt sich denken, daß Dryden nach diesem Generalangriff seiner Gegner im "Rehearsal" den Kritikern noch weit weniger gewogen ist als vordem, ja, sie als seine persönlichen Feinde betrachtet. Mit feiner Beobachtungsgabe zeigt er ihre Fehler brutal auf, damit die Wucht seiner Anklagen nicht umsonst verhallt. Nach immer treffenderen Worten sucht er, um sie zu zerschmettern; die Vergleiche werden stets zynischer. Der Versöhnungsgedanke gehört der Vergangenheit an, er bittet nicht mehr um ihr Wohlwollen, er sucht sich mit bitterster Ironie ihres Ansturmes zu erwehren. Ganze Pro- und Epiloge[96] widmet er seinen Gegnern. Sie sind der Hauptfeind, dem er möglichst schon zu Anfang der Rede an das Publikum die schwersten Schläge versetzt. „Wie Geier schweben die Verhaßten umher, gierig auf Beute lauernd, gaffend nach dem „Gerippe" eines Stückes, krächzend versammeln sie sich bei jedem gräßlichen Ereignis und verfolgen den sterbenden Dichter unaufhalt-

---

[92] G. Thorn-Drury: Some Notes on Dryden, in "The Review of English Studies", vol. I, London 1925, p. 325.

[93] "The Vindication" 1683, Scott, a. a. O., VII, 175.

[94] Malone, a. a. O., vol. I, part I, 97.

[95] "Letter to Sir George Etherege", in: Sargeaunt: The Poems of John Dryden, London 1929, p. 165, Zeile 74—81.

[96] Epilog "Troilus and Cressida" und Prol. "The Loyal Brother" von Southern.

sam[97]." In einem Couplet ist die Wirkung des "Rehearsal" deutlich spürbar:

"Ours gives himself for gone; y'have watch'd your Time;
He fights this day unarm'd, without his Rhyme,
And brings a Tale ...",
(Pr. All for Love),

denn schon drei Jahre vorher (1675) hatte er trotz des im Essay of dram. Poesy mit Nachdruck verteidigten Reimes betont, er sei durch Erfahrung zu der Überzeugung gekommen, der Reim passe doch nicht für jede Dichtungsart.

"OUR Author by experience finds it true,
'Tis much more hard to please himself than you;
— — — — — — — — — —
And, to confess a Truth (though out of Time),
Grows weary of his long-loved Mistris Rhyme."
(Pr. Aureng-Zebe.)

Hatte er zwar noch in der Vorrede zum 1. Teile der "Conqu. of Granada", im Essay of Heroic Plays, zum Ausdruck gebracht, daß der Benutzung des Reimverses im heroischen Drama nichts im Wege stände, so überläßt er jedem Dichter hier schon die Wahl in der Anwendung des Verses je nach Umständen. Seine Wandlung läßt sich deutlich verfolgen:

1. im Essay of dram. Poesy 1667/68 und in der "Defence" hierzu: entschiedene Verteidigung des Reimes;
2. im Essay of Heroic Plays 1672: langsame Auflockerung der Grundsätze, obgleich er hier die Geschichte der Heroic Plays auf der englischen Bühne bis zu Davenants Opern verfolgt;
3. in dem Trauerspiel "Amboyna" 1673: Blankvers mit Prosaabschnitten;
4. im "Aureng-Zebe" 1675: letztes Vorkommen des Reims mit dem Bekenntnis im Prolog, der Reim genüge nicht auf die Dauer;
5. den Verzicht bringt der Prolog "All for Love" 1678 (s. o.), wo er ausführt, er komme unbewaffnet, nämlich ohne seinen Reim auf die Bühne.

Tatsächlich hat Dryden in den späteren Tragödien sich dem Blankvers zugewandt. Er wirft seine Waffe fort, indem er gesteht:

"Passions's too fierce to be in fetters bound,
And Nature flies him like Enchanted Ground."
(Pr. Aureng-Zebe.)

Mit ihm gibt auch Lee im gleichen Jahre den Reim auf; Otway folgt im Jahre 1680 diesem Beispiel[98].

---

[97] What Flocks of Critiques hover here to-day,
As Vultures wait on Armies for their Prey,
All gaping for the Carcase of a Play!
With croaking Notes they bode some dire event,
And follow dying Poets by the scent." (Prol. "All for Love".)

[98] Lee: "Mithridates" 1678; Otway: "The Orphan" 1680.

Doch zurück zu den Kritikern! Eine günstige Methode, sich der Kunstrichter ein für allemal zu entledigen, erfahren wir im Prolog zu "The Kind Keeper, or Mr. Limberham", wo Dryden den berühmten französischen Sterndeuter Nostradamus prophezeien läßt, daß im kommenden Sommer alle Kritiker auf Schiffe gebracht und verbannt würden. Dryden fügt eine persönliche Bitte hinzu, indem er die Winde flehentlich ersucht, jedem Segel günstig zu sein, damit keine einzige „Heuschrecke" zurückbleibe[99]. Immerhin scheint es Dryden der Mühe wert, den Zensoren und Dichterlingen einen ganzen Epilog zu opfern. Die Lage erfordert es. Der Epilog zu "Troilus and Cressida" verdient daher etwas näher und als Ganzes betrachtet zu werden. Ohne Überleitung vom Stück zum Epilog geht Thersites medias in res auf die Kritiker los; sie versetzen ihn in Wut, denn in ihren freudlosen, griesgrämigen Blicken liest er schon die Verurteilung:

> "These cruel Critiques put me into Passion,
> For in their lowring Looks I reade Damnation:
> You expect a Satyr, and I seldom fail;
> When I'm first beaten, 'tis my Part to rail."
> (Ep. Troilus and Cressida.)

Und nun beginnt er zu schelten:

> "You *British* Fools of the old *Trojan* Stock,
> That stand so thick one cannot miss the Flock",

er spricht nicht mehr von sich allein, sondern verschanzt sich hinter dem anonymen "Poets":

> "Poets have cause to dread a keeping Pit,
> When Womens Cullyes come to judge or Wit."

Es kommt aber noch besser. Ein wundervoller Vergleich folgt: „Wie wir gegen das Ungeziefer Rattengift streuen, so wäre es der Mühe wert, hier im Saale Narrengift auszulegen, und wenn die ‚urteilen-wollenden Fops' bedient wären, sollte eine Dosis davon für stumpfsinnige Dichter reserviert bleiben":

> "As we strew Rats-bane when we Vermine fear,
> 'Twere worth our Cost to scatter Fool-bane here;
> And after all our judging Fops were serv'd
> Dull Poets too shou'd have a Dose reserv'd."

Er versteht darunter alle „Verworfenen", die, obgleich kein Platz für sie auf der Bühne ist, trotzdem ohne Schamgefühl weiterdichten, und die nicht zufrieden sind, daß man sie verurteilt; deren Kraft über einen "Song", höchstens einen Prolog, nicht hinausgeht:

---

[99] "Next summer, *Nostradamus* tells, they say,
That all Criticks shall be shipp'd away.
And not enow be left to damn a Play.
To every Sail, good Heav'n, be kind;
But drive away that Swarm with such a Wind
That not one Locust may be left behind!" (Pr. Limberham.)

"Such Reprobates as, past all Sence of Shaming,
Write on, and nere are satisfy'd with Damning,
Next those, to whom the Stage does not belong
Such whose Vocation onely is to Song,
At most to Prologue; when for Want of Time
Poets take in for Journeywork in Rhime."

Doch auch mit diesen Beschuldigungen gibt Dryden sich noch nicht zufrieden. Er hat sich heiß geredet und ergeht sich nun in Verwünschungen gegen jene Schreiberlinge, „die von Feder und Tinte — wieder ein auffälliger Vergleich — wie Geisteskranke vom Messer zurückgehalten werden müßten":

"But I want Curses for these mighty Shoales
Of scribling *Chlorisses*, and *Phillis* Fools:
Those Ophs should be restrain'd, during their Lives,
From Pen and Ink, as Madmen are from Knives."

Es läßt sich denken, daß ein solcher Epilog die Menge köstlich amüsiert haben muß; diese schweren Geschütze waren beliebt. Dryden ist sich bewußt, daß er übertreibt und die Dinge schwärzer malt, als sie in Wirklichkeit sind, er mußte aber, wollte er sich gegen diese Stubendichter behaupten, in der eben geschilderten Weise gegen sie zu Felde ziehen. Sie stellten für ihn eine Art Geschmeiß dar, das zu vernichten nur eine gute Tat war.

Noch aber ist der zitierte Epilog nicht zu Ende: bekümmert und etwas resigniert meint er am Schlusse, es sei doch alles vergebens, weiter zu „spotten", und wieder folgen zwei aufschlußreiche Vergleiche:

"I cou'd rayl on, but 'twere a Task as vain,
As Preaching Truth at *Rome*, or Wit in *Spain*."

Und doch ist es der Mühe wert gewesen:

"Yet to huff out our Play was worth my trying;
John Lilbourn scap'd his Judges by defying[100]."

Dieser Epilog führt uns die Kunst der Variation eines so einfachen Vorwurfs, der sich wie ein roter Faden durch den Nachspruch schlängelt, vor Augen. Sein Spiel mit Antithesen und die vielen Verschnörkelungen des Leitgedankens besitzen trotzdem einen gefälligen Rhythmus. Alle Komponenten vereinigen sich zu einer großen Resultante: die Offensive ist die beste Defensive, beide müssen konform miteinander laufen, wollen sie eine nachhaltige Wirkung erzielen. Die Ironie spielt mit Abstrakten, die sich nicht greifen lassen; die leitenden Gedanken werden nicht als Möglichkeiten umrissen und herausgestellt, sondern mehr suggeriert durch Tatsachen. Hier liegt ein Geheimnis der Wirkung Drydens. Alles ist bei ihm affektbewegt, die dekorative Üppigkeit der verschiedenen Motive läßt gar kein langes Nachdenken über alle Einzelerscheinungen zu. Die Vergleiche sind, wie wir später an anderen Proben erläutern werden, prägnant und eigenwillig, obgleich sie manchmal gesucht erscheinen.

[100] John Lilbourn, der sich der Tyrannei des Königs, des Parlaments und des Protektors widersetzte, leuchtet ihm als Beispiel und Vorbild.

Als Dryden in den politischen Alltagskampf eingreift, werden auch seine Pro- und Epiloge erfüllt von beißendem Spott gegen politische Feinde. Dryden ist Tory und königstreu. Die Whigs sind also seine erklärten Gegner. Er gruppiert sie zu den übrigen Feinden, wodurch sich ihm die Möglichkeit zu seltsamsten Vergleichen und Gegenüberstellungen bietet.

Ein besonders schönes Beispiel der Antithesenhäufung finden wir im Prolog zu Southern's "The Loyal Brother" (1682), in dem Dryden seinem Hasse gegen die Whigs Luft macht. Mit so unerbittlichen Gegenüberstellungen zu den Kritikastern verfolgt er sie, daß man sich fragen muß, ob derartige Pamphlete keine tätlichen Angriffe auf den Autor zur Folge gehabt haben.

Zu Anfang des genannten Prologs führt Dryden aus, wie schön es doch war, als es noch keine Kritiker gab, und die Dichter wie rechtmäßige Herrscher die Bühne regierten. Und dann folgt der Vergleich Whig—Kritiker:

„Die Kritiker wollen unser Theater regulieren, die Whigs unseren Staat reformieren, beide simulieren Liebe, obgleich beide in Wirklichkeit Haßgefühle hegen. Der Kritiker, scheinbar demütig, erteilt dem Dichter Ratschläge, der kriechende Whig unterbreitet dem König Bittschriften; des einen Ratschlag aber unterscheidet sich kaum von einer Satire, des anderen Bittschrift birgt eine Drohung. Die Kritiker wollen den Dichter umkommen lassen, die Whigs den Fürsten ... etc.[101]."

Im Epilog wendet er sich an seine ihm noch verbliebenen Freunde, indem er darauf aufmerksam macht, daß die Whigs niemals ihre eigenen Dichter beleidigen, sondern sie verteidigen; die Partei kauft die Stimmen des halben Parterres:

> "Whiggs at their Poets never take offence;
> They save dull Culpritts who have Murtherd Sense.
> — — — — — — — — — —
> 'Tis Faction buys the Votes of half the Pit;
> Theirs is the Pension-Parliament of wit."
> (Ep. Loyal Brother.)

Aber schon bald, im Prolog zu Don Sebastian (1690), tritt der alternde Dichter vor uns hin, der den Äußerungen der Kunstrichter kein Gewicht mehr beimißt:

> "The Judge remov'd, tho he's no more My Lord,
> May plead at Bar, or at the Council-Board",

---

[101] "POETS, like Lawful Monarchs, rul'd the Stage,
Till Criticks, like Damn'd Whiggs, debauch'd our Age.
Mark how they jump; Criticks would regulate
Our Theatres, and Whiggs reform our State;
Both pretend love, and both (Plague rot'em) hate.
The Critick humbly seems Advice to bring,
The fawning Whigg Petitions to the King;
But ones Advice into a Satyr slides,
T'other's Petition a Remonstrance hides ..."

und er nimmt Bezug auf seine persönlichen Verhältnisse und seine Mittellosigkeit im Alter:

"So may cast Poets write; there's no Pretension,
To argue loss of Wit from loss of Pension."
(Pr. Don Sebastian.)

Als er im Prolog zu Love Triumphant, seinem letzten Drama, von seinem Nachlaß spricht, ist seine Widerstandskraft gebrochen. Was er besitzt, überläßt er seinem Zeitalter, seinen schlimmsten Feinden seine Ehrenhaftigkeit, den schrecklichen Kritikern aber sein eisiges Schweigen und seine Verachtung für alles, was sie schrieben. Verweht ist der kecke, skrupellose Tonfall, den er sonst anzuschlagen pflegte; beinahe milde sind seine Worte:

"And what he has he leaves this Noble Age.
— — — — — — — — — —
To his worst Foes, he leaves his Honesty;
— — — — — — — — — —
He leaves to the dire Critiques of his Wit
His Silence and Contempt of all they Writ."
(Pr. Love Triumph.)

Hier spüren wir etwas von dem Wermutstropfen, der seine letzten Lebensjahre verbitterte, als er, der zu stolz war, dem neuen König ein Huldigungsschreiben zu widmen, mit Not kämpfend, sich wieder der Feder zuwenden mußte.

Die Menge der angeführten Beispiele sollte erläutern, welch beherrschende Stellung der Kampf gegen die Kritiker in seinen Pro- und Epilogen einimmt. In zweiter Linie, aber nicht minder heftig, sondern mit dem gleichen vehementen Angriffsmut, gilt sein Kampf der Lächerlichmachung der Stubendichter und Winkelpoeten. Sie pfuschen ihm nicht allein ins Handwerk, sie kritisieren noch obendrein seine Kunst. So wie er sich schon im Ep. zu "Troilus and Cressida" gegen die „kritzelnden und schmierenden Narren und Dummköpfe", denen Feder und Tinte entzogen werden müßte, gewandt hat, beschäftigt er sich auch im Epilog zu John Banks' "The Unhappy Favourite" mit ihnen:

"Their Pamphleteers each Day their Venom spit;
They thrive by Treason, and we starve by Wit."

Die Literatur jener Tage hatte gerade durch diese "Writing Monsieurs of the Time" ungeheuer viel Ballast aufgenommen, da jeder, der auf sich hielt und aus besserem Hause war, sich zum Schreiben verpflichtet fühlte; so brachte der vornehme, aber laxe, träge und geistig indifferente Adel mit seinen Kavalierpoeten[102] oftmals wenig Erfreuliches hervor. Zu ihnen gesellen sich — Dryden summiert alle — die "Brother Poets" und, wie es im nachfolgenden heißt, die "little Infants of the Time":

---

[102] Vgl. Wilh. Richter: Die englischen Kavalierpoeten und ihre Zeit, Diss. Marburg 1913.

"To all and singular in this full Meeting,
Ladies and Gallants, *Phœbus* sends me greeting.
— — — — — — — — — —
Even to his little Infants of the Time,
Who write new Songs and trust in Tune and Rhyme";
(Ep. Ind. Emp.),

eine entzückende, versöhnliche Ironie spricht aus diesen Couplets; ebenfalls im Prol. zu "Ev. Love" bedient er sich einer keinesfalls verletzenden, eher gleichgültigen Form:

"As for the Poet of this present night,
Though now he claims in you a Husbands right,
He will not hinder you of fresh delight.
He, like a Seaman, seldom will appear,
And means to trouble home but thrice a year,
That only time from your Gallants he'll borrow."
(Pr. Ev. Love.)

Deutlicher allerdings wird seine Sprache im Epilog zu "All for Love":

"For 'tis observ'd of ev'ry Scribling Man,
He grows a Fop as fast as e'er he can;
Prunes up, and asks his Oracle the Glass,
If Pink or Purple best become his Face."

Zum entscheidenden Schlage holt er gegen Ende seiner dramatischen Tätigkeit, im Prol. zu "Amphitryon" (1690), aus, denn die Zahl der Dichterlinge hatte in erschreckendem Maße zugenommen. Auf feine, geistreiche Angriffe reagierten sie mit unendlich viel schlechteren Satiren und Machwerken; ihre Kriegführung bestand größtenteils in der Herabziehung und Verzerrung rein persönlicher Anlegenheiten ihrer Gegner; ihre Böswilligkeit kannte keine Grenzen. Daher hatte Dryden Grund genug, Sorge zu tragen, daß ihre Missetaten ruchbar wurden. Er scheut sich nicht, Namen zu nennen, und nimmt dabei besonders Julian aufs Korn, der sich zum "secretary to the Muses" erhoben hatte und seine Hauptaufgabe darin erblickte, niedrigste Schmähschriften in Will's Coffee-house zu verteilen, wo Dryden als angesehener Dichterfürst sommers und winters verkehrte:

"Yet, though the Stages Traffick is undone,
Still *Julian's* interloping Trade goes on:
Though Satyr on the Theatre you smother,
Yet in Lampoons, you Libel one another.
The first produces still, a second Jig;
You whip 'em out, like School-boys, till they gig:
And with the same Success, we Readers guess,
For ev'ry one still dwindles to a less;
And much good Malice is so meanly drest,
That we wou'd laugh, but cannot find the Jest."
(Pr. Amphitr.)

Und boshaft spottet er weiter: „Wenn kein guter Rat Eure Reimwut zähmen kann, so laßt die Damen nicht unter Euren Wortgefechten leiden; das zarte Geschlecht hat Vorrechte im Krieg", und er charakterisiert diesen unaufrichtigen, hinterlistigen Kampf:

"Their tender Sex is privileg'd from War;
'Tis not like Knights, to draw upon the Fair."

Mrs. Bracegirdle prologiert hier, und Dryden nutzt alle Chancen aus:

"What Fame expect you from so mean a Prize?
We wear no murd'ring Weapons, but our Eyes,
Our Sex, you know, was after yours design'd;
The last Perfection of the Makers Mind."

Die Frau als Prologsprecherin ist imstande, ihren Worten trotz ihres Geschlechtes einen besseren Effekt zu geben, als wenn ein Schauspieler diese Aufgabe übernommen hätte. Hier manifestiert sich Drydens mit unnachahmlichem Feingefühl vorgenommener Kräfteeinsatz. Der letzte Rest Taktgefühl verbietet es den Pamphletenschreibern, ihr zu widersprechen. Dryden aber, behend die günstige Situation nutzend, zieht alle Register:

"Heav'n drew out all the Gold for us, and left your Dross behind.
Beauty, for Valours best Reward, He chose;
Peace after War; and after Toil, Repose."

Nach diesen anschaulichen Worten, auf rednerische Wirkung abgezielt, verfolgt die Sprecherin wieder das Hauptmotiv:

"Hence, ye Prophane, excluded from our sights;
And, charm'd by Day, with Honour's vain delights,
Go, make your best of solitary Nights.
Recant betimes, 'tis prudence to submit."

Sie schließt mit einer Lobeshymne auf ihr Geschlecht:

"Our Sex is still your Overmatch in Wit:
We never fail, with new, successful Arts,
To make fine Fools of you, and all your Parts."
(Pr. Amphitr.)

Es mag Verwunderung erregen, daß Dryden sich noch im Jahre 1690, wo seine Position als Dichter doch gesichert war, mit kleinen und kleinlichen Geistern herumschlägt. Zwar hatte sein Feind Shadwell ihn als Poeta laureatus und Hofhistoriograph abgelöst — eine persönliche Beleidigung für Dryden —, sein Ruf als kritische Autorität war ihm doch nicht mehr zu nehmen. Als Erklärung möchte man angeben, daß er, wenn er schon Prologe verfaßte, immer wieder in das frühere Fahrwasser gedrängt wurde, denn bis auf geringfügige Unterschiede blieben Struktur und Inhalt der Vor- und Nachsprüche bis zuletzt die gleichen. Dryden hatte ihnen eine ganz bestimmte, immer wiederkehrende Form gegeben und behielt diese bei.

Die dritte, an Gefährlichkeit aber nicht zu unterschätzende Gattung Feinde stellt das Publikum dar, wenn es auch nicht als Gegner im Sinne des Kritikers aufzufassen ist. Schon aus Abhängigkeitsgründen sind Drydens Äußerungen wesentlich vorsichtiger gehalten und offenbaren seine Kunst, mit fast unscheinbaren Mitteln die "raillery" anzuwenden, die feinste Art der Verspottung. Unehre ist leichter zu ertragen als sich

lächerlich gemacht zu haben, das ist eine der Parolen der Restaurationszeit. Lächerlich erscheint alles, was von der üblichen Norm abweicht; dazu gehören extravagante Züge eines Menschen, geschmacklose oder übertriebene Kleidung, vielfach auch ungenügende Manieren sowie Taktfehler. Zur richtigen Form gehören aber nicht nur passende Kleidung und Manieren, sondern meist auch eine ganz bestimmte Eigenschaft, sich richtig in der Gesellschaft zu bewegen und zu behaupten. Lächerlich ist im Grunde schon, wer anderen die Möglichkeit gibt, sich ihm überlegen zu zeigen, ohne daß der Angegriffene mit einem schlagfertigen "witty turn" pariert. Selbst wer in einer Leidenschaft befangen ist, macht sich im strengen Sinne schon lächerlich. Diese "raillery", von Frankreich übernommen[103], ist typisch für die Gesamteinstellung der Restaurationsgesellschaft. Wir finden sie in jedem Satz, der in geistreicher Gesellschaft gesprochen wird. Die Bereitschaft, die Feinheit des Spottes in entsprechender Weise abprallen und auf den Angreifer zurückschnellen zu lassen, entwickelt sich zu einer regelrechten Kunst. Es stellt eine Art geistiger Regsamkeit dar, grob ausgedrückt: es geht immer „auf Hieb und Stich". Fraglos ist es besser, in der Gesellschaft zu schweigen, als törichte Reden zu halten und sich dadurch bloßzustellen, selbst wenn keiner der Anwesenden so taktlos wäre, die Bloßstellung zu erwähnen. Sie ist eben da! Diese "raillery" erfährt in der Restaurationskomödie ihre besondere Ausgestaltung; sie enthält eigentlich immer etwas Wahres, ist nicht aus sich selbst heraus geboren, sondern fußt auf irgendeiner unleugbaren Tatsache[104]. Es konnte nicht ausbleiben, daß die "raillery" auch in der Literatur einen wichtigen Platz einnahm, und Dryden folgte dem Drange der Mode, wenn er auch im Essay of dram. Poesy unumwunden bekennt, daß er wenig Talent für sie besitze[105]. Ein großer Teil seiner Anreden an das kritisierende Publikum ist erfüllt von diesem feinen Spott, mit dem er sein Auditorium psychologisch charakterisiert. An Hand der Untersuchung seiner Ermahnungen gegenüber dem Publi-

---

[103] Larochefoucauld.

[104] Shaftesbury erklärt hierzu (a. a. O., vol. I, 62/63): "There is indeed a kind of defensive Raillery ..., which I am willing enough to allow in affair of whatever kind ... 'Tis real Humanity and Kindness, to hide strong Truths from tender Eyes ... This is that gross sort of Raillery, which is so offensive in good Company ... We polish one another, and rob off our Corners and rough Sides by a sort of amicable Collision." Eine geeignet kurze Definition kann auch Shaftesbury nicht entdecken. Wir lassen seine Definition folgen: "To describe true Raillery wou'd be as hard a matter, and perhaps as little to the purpose as to define good Breeding ... If men are forbid to speak their minds seriously on certain Subjects, they will do it ironically. If they are forbid at all to do so, they will then redouble their Disguise, involve themselves in Mysteriousness, and talk so as hardly to be understood, or at least not plainly interpreted, by those who are dispos'd to do 'em mischief ... And thus Raillery is brought more in Fashion, and runs into an Extreme", Shaftesbury, a. a. O., I, 71/2.

[105] "I confess, my chief endeavours are to delight the age in which I live. If the humour of this be for low comedy, small accidents, and raillery, I will force my genius to obey it, though with more reputation I could write in verse. I know I am not so fitted by nature to write comedy ..."

kum lassen sich viele Pointiertheiten in den Details feststellen. Wenn auch die Sprechweise hier zweifellos bedachtsamer ist, so trägt doch die Form seiner Bitten den Ton der Überlegenheit, da er von der Richtigkeit seiner Ausführungen so fest überzeugt ist, daß sie keinen Widerspruch dulden. Er drängt den Zuschauern seine Äußerungen als unabänderlich der Wahrheit entsprechend auf, und wenn er um ihre Aufmerksamkeit und Geneigtheit ersucht, dann nur deshalb, weil es bei anderen Dichtern auch so üblich ist als überkommene Höflichkeit. Demütiges Ersuchen um Gunst oder Beifall der Zuschauer tritt bei der Unzahl der Bemerkungen, mit denen er dem Publikum seinen eigenen Willen aufoktroyiert, in den Hintergrund. In Pro- und Epilogen zu eigenen Werken bittet er nicht um Geduld, er fordert. Vorwürfe gegen das Stück schnellen sofort, ehe sie überhaupt ausgesprochen sind, auf sein Auditorium zurück. Nicht er, seine Zuhörer sind verantwortlich für das, was er dichtet. Schon bei der Abfassung des Prologs überlegt er sich etwaige Einwendungen und pariert sie vorher. „Es gibt nur wenige, die gute Stücke und schlechte Stücke voneinander unterscheiden können", stellt er im Ep. zu "Aureng-Zebe" fest, „aber einige sind doch unter der Menge, die Blendwerk und Flitter von Gold zu trennen vermögen". Mit diesem Kompliment für die wenigen Urteilsfähigen läßt er trotzdem jedem einzelnen die Möglichkeit offen, zu diesen wenigen zu gehören. Ein diplomatischer Schachzug steckt in dem Ausspruch:

> "Who would excel, when few can make a Test
> Bexwixt indiff'rent Writing and the best?
> — — — — — — — — — —
> Yet scatter'd here and there, I some behold,
> Who can discern the Tinsel from the Gold:
> To these he writes; and if by them allow'd,
> 'Tis their Prerogative to rule the Crowd."
> (Ep. Aureng-Zebe.)

Seine eigene Jugend identifiziert er mit der seiner Hörer: s i e müssen noch das Urteilen, e r das Schreiben lernen[106]. Trotz Herabsetzung der eigenen Fähigkeiten kommt Drydens Selbstbewußtsein hier wiederum treffend zum Ausdruck. Er liebt es, Ratschläge zu erteilen und den Hörern die eigene Meinung aufzunötigen:

> "... Do not pell-mell to Damning fall,
> Like true-born Brittains, who ne're think at all:
> Pray be advis'd ..."
> (Pr. Oedipus),

denn er ist „gebildet", wie folgende Zwischenbemerkung verdeutlicht:

> "*Eusebius* (for you know I read *Greek* Authors)
> Reports, that ..."
> (Ep. Constantine the Great.)

Diese scheinbar belanglose, vielleicht selbstironische Äußerung, noch da-

[106] "Perhaps, if now your Grace you will not grudge,
He may grow up to write, and you to judge." (Pr. Circe.)

zu in Parenthese — ein Hinweis für den Vortragenden, leiser zu sprechen — besitzt eine wichtige Mission.

Treffend charakterisiert er die Einstellung seiner Hörer: sie glauben, kritisieren zu dürfen, weil sie ihr Eintrittsgeld entrichtet haben[107]:

"And come resolved to Damn, because you pay."
(Pr. Oedipus.)

So ist Drydens Klage über die Unberechenbarkeit der Zuschauer berechtigt, denn sie besuchen nicht das Theater, um sich etwa nur an der Vorstellung zu erfreuen:

"IF yet there be a few that take delight
In that which reasonable Men should write,
To them Alone we Dedicate this Night."
(Pr. L. Gen.)

Drydens Aufrichtigkeit in der Beurteilung seines Publikums überrascht uns nicht mehr. Seine freimütigen Äußerungen spiegeln nur das wirkliche Leben wider, zwar etwas vergröbert:

"That what this Poet writes comes short of you,
And imitates you ill ..."
(Ep. Sec. Part Conquest of Granada.)

Dieselbe Offenheit äußert sich im Prolog zu Southern's "Disappointment":

"HOW comes it, Gentleman, that, now-a-days,
When all of you so shrewdly judge of Plays,
Our Poets tax you still with want of Sence?
All Prologues treat you at your own Expence."

In seinen letzten Tragödien dagegen fällt wiederum seine Zurückhaltung und Abgeklärtheit auf. Eine versöhnliche Färbung schimmert durch: „Eure Mienen sind froh, ich sehe kein böses Gesicht; die britische Nation ist zu edel, Rache an einem ehemaligen Feinde zu nehmen; seid wenigstens höflich dem flehenden Unglücklichen gegenüber, die Zeiten, wo er Euer Feind war, sind längst vergangen" (Pr. Don Sebast.). Er geht nun dem Abend seines Lebens entgegen:

"'Tis Time to let your Civil Wars alone,
When Troops are into Winter-quarters gone."
(Pr. Don Sebast. 1690.)

Nun ist das Urteil des Publikums nebensächlich geworden, es beeinflußt sein Schaffen nicht mehr, er steht über den kleinlichen Dingen des Alltags und bekundet zugleich seine Wandlung in dramatischer Hinsicht:

"You might Damn this, if it were worth your pains,
Here's nothing you will like; no fustian Scenes,
And nothing too of — you know what he means."
(Pr. Love Triumph. 1694.)

So trägt auch der Epilog, den er für seines Sohnes allerdings erfolgloses Stück "The Husband his own Cuckold" verfaßte, die Zeichen des alternden Dryden. In diesem Epilog — den Prolog schrieb Congreve — hofft er als Vater seinem Sohne die dornenvollen Wege des Bühnendichters zu

[107] Wiederholt kam es vor, daß es Verwegenen gelang, kostenlos das Theater zu betreten.

ebnen, indem er die Hörer um Geduld für einen jungen, unerfahrenen Dichter bittet. Ein wirksamer Vergleich leitet diesen Epilog ein:

"LIKE some raw Sophister that mounts the Pulpit,
So trembles a young Poet at a full Pit."

Er spinnt den Vergleich weiter aus:

"Unus'd to Crowds, the Parson quakes for fear,
And wonders how the Devil he durst come there;
Wanting three Talents needful for the Place,
Some Beard, some Learning and some little Grace.
Nor is the Puny Poet void of Care;
For Authors, such as our new Authors are,
Have not much Learning, not much Wit to spare;
And as for Grace, to tell the Truth, there's scarce one.
But has a little as the very Parson."

Keiner war bereiter als Dryden, die jungen Talente zu begrüßen und zu schützen. Im Prosadialog der Komödie und im Reimdialog der Tragödie hatte er keinen Ebenbürtigen gekannt. Nun verkündete die Komödie Wycherleys und Congreves das Herannahen einer neuen Zeit, und Dryden war der erste, sie willkommen zu heißen, schreibt er doch an Congreve:

"Well had I been depos'd, if you had reign'd!
The Father had descended for the Son,
For only You are lineal to the Throne[108]."

So bezähmt er sich auch im Prolog zu "Circe", den er für Davenants Sohn Charles verfaßte, und verrät, obgleich er damals noch ungebrochen mitten im Kampfe stand, seine Schutzfreundschaft den jungen Begabungen gegenüber:

"WERE you but half so wise as you're severe,
Our youthfull Poet shou'd not need to fear;
To his green years your Censures you would suit,
Not blast the Blossom, but expect the Fruit[109]."
(Pr. Circe.)

Bei der Untersuchung dieses Prologes fällt der harmonische Kreislauf seiner Redeführung auf. Beginn und Schluß klingen zusammen. Ein Ausblick auf das ideale Publikum, das nicht sofort verurteilt, sondern den werdenden Dichter ermutigt, soll der Unvollkommenheit des Werkes eine rücksichtsvolle Schonung erwirken:

---

[108] "To my dear friend Mr. Congreve, on his comedy called the Double-Dealer", Sargeaunt, a. a. O., p. 167.

[109] Mit einem geschickten Vergleich aus der Flora beginnt er den Epilog zu "Tamerlane the Great", den er für den jungen Saunders verfaßte:

"LADIES, the Beardless Author of this Day
Commends to you the Fortune of his Play.
A Woman Wit has often grac'd the Stage,
But he's the first Boy-Poet of our Age
Early as is the Year his Fancies blow
Like young Narcissus peeping through the Snow;
Youth with the Fair should always Favours find,
Or we are damn'd Dissemblers of our kind",

eine meisterliche Verteidigung seines Schützlings.

"They check not him that's aukard in delight,
But clap the young Rogues Cheek, and set him right
Thus heartn'd well, and flesh't upon his Prey,
The youth may prove a man another day."
(Pr. Circe.)

Die Verteidigung des jungen Schützlings erfordert die Verwendung aller Hilfsmittel. Daher muß Dryden hinweisen auf seine Vorgänger, die zu Anfang ihrer dichterischen Laufbahn auch nicht gleich Kabinettstücke ihres Könnens zu liefern vermochten:

"Your *Ben* and *Fletcher*, in their first young flight,
Did no *Volpone*, no *Arbaces* write[110];
But hopp'd about, and short Excursions made
From Bough to Bough, as if they were afraid,
And each were guilty, of some *Slighted Maid*"[111].
(Pr. Circe.)

Eine Anspielung auf Shakespeare, der als „Anfänger" seinen "Pericles" schrieb, folgt. Alles drängt zum Gipfelpunkt der Antithesen:

"'Tis miracle to see a first good Play;
All Hawthorns do not bloom on *Christmas-day*."

Nachdem die Gleichnisse ihren Kulminationspunkt erreicht haben, beginnt er, den langsamen Werdegang eines Dichters anzudeuten:

"A slender Poet must have time to grow,
And spread and burnish as his Brothers do.
— — — — — — — — — —
But no Man can be *Falstaff*-fat at first."

Nun, nachdem soviel Vorarbeit geleistet ist, kann die Quintessenz folgen:

"Then damn him not, but indulge his stew'd Essays,
Encourage him, and bloat him up with Praise,
That he may get more bulk before he dies,
He's not yet fed enough for Sacrifice."
(Pr. Circe.)

Die Verantwortung für die Entwicklung des Dichters aber legt er in die Hand der Menge; das Volk hat die Macht, den jungen Barden auf den Schild zu heben oder verkümmern zu lassen:

"Perhaps, if now your Grace you will not grudge,
He may grow up to write, and you to judge."

Mit dieser Verantwortungsübertragung schließt der Prolog. Die Gegensätzlichkeit so vieler Elemente, die Schattierungen in der Ausdrucksformung, der Metaphorismus in seiner vielfältigen Kombinatorik erreichen aber dennoch eine harmonische Abrundung des Hauptmotivs.

Ein schon im Mittelalter auftretendes und seither immer wiederkehrendes Kunstmittel, das seine Wirkung auf die Zuschauer meist nicht

---

[110] Hauptcharaktere in Jonsons "Volpone" und Fletcher's "A King and no King".
[111] Die verachtete "Slighted Maid" war ein zeitgenössisches Drama von Richard Stapylton.

verfehlt, ist die Herabziehung wie auch die Empfehlung des eigenen Dichtwerkes. Die Empfehlung findet vielfach schon Ausdruck in der Titelgebung. Aber auch in allen Beigaben zum Werk selbst, also besonders im Pro- und Epilog, bietet sich tausendfältige Gelegenheit, das Stück anzupreisen. Mit der Herabziehung wird eigentlich der gleiche Zweck verfolgt, nur daß hierbei eine Art Verstellung waltet. Der Autor versteckt sich hinter Minderwertigkeitsausdrücken, die aber nur eine oberflächliche, rhetorische Floskel bleiben. Er verkleinert sein Werk, weil er als Wenigkeit in seiner angeblichen Bescheidenheit nicht hervortreten will; das Werk hat ihn zwar viel Mühe und Arbeit gekostet; mit einer Handbewegung, einer fast gleichgültigen Gebärde, wird dies alles abgetan. Eine Art überkommener Höflichkeit tut sich in dieser Selbstverurteilung kund; zugleich aber wehrt sich jede Faser gegen das Eintreffen der Prophezeiung. Letzlich laufen diese vielen Variationen der Schlechtmachung der eigenen Arbeit auf die Tendenz hinaus, daß das Gegenteil wahr sein möchte. Als notwendiges Requisit im Verkehr zwischen Autor und Auditorium hat es sein ihm eigentümliches Gepräge erhalten.

Mit dem ihm eigenen Raffinement streut Dryden derartige Andeutungen in die Pro- und Epiloge hinein als kleine, feine Entschuldigungen für die unreife, hastige Arbeit des Dichters. Bei den Oxforder Prologen nehmen sie allerdings einen größeren Umfang ein. Sie tragen die Bitte um Geduld und Nachsicht in sich und möchten abwenden, daß ein allzu strenger Maßstab bei der Beurteilung des Werkes angelegt wird. Diese Selbsterniedrigung verfolgt oft genug den Zweck, spätere Angriffe auf das Stück illusorisch zu machen, da die Mängel schon im Vor- oder Nachspruch bekanntgegeben sind; feine Diplomatie verbirgt sich hinter dieser systematischen Selbstverleumdung.

Die Verkennung der eigenen Leistung tritt uns in zwiefacher Gestalt entgegen: Einmal sind es nur kurze, aus drei, vier Worten bestehende, absichtliche Herabsetzungen der eigenen Arbeit, zum anderen aber sind sie aufgezogen in breiterer Front, so daß jene Minderwertigkeitsgefühle mehr in den Vordergrund gerückt werden. Daher erweist sich eine Unterteilung einerseits zwischen jenen fast bedeutungslosen Äußerungen und den andererseits breiter ausgeführten Formen als zweckmäßig.

Dryden spricht von seiner Unfähigkeit[112], seiner „arbeitsreichen Kleinigkeit“[113], dem „unmodernen Stück“[114] und seinem „leeren Kopf“[115]. Er fordert Mitleid als junger, unerfahrener Autor, der noch „zart und unbefiedert“ ist[116], er bringt die „Mühe und Qual“ bei der

---

[112] “Poets Impotence”, Pr. Conqu. of Gran.

[113] “Damns his laborious Trifle”, Pr. Aureng-Zebe.

[114] “godly, out of fashion Play”, Epil. Tyr. Love.

[115] “Our Poet's Addle-Pate”, Pr. Love Triumph.

[116] “unfletch'd Author”, “While Knowledge he did want”, (Prol. Wild Gallant, rev.).

Herstellung des Werkes zum Ausdruck[117], das nur ein "short meal" ist[118], und betont seine eigene Unfähigkeit im Prolog zu Secret Love mit den Worten: "But while dead colours he with care did lay." Auf der anderen Seite aber erweitert er die Operationsbasis in weitschweifigeren Äußerungen. Ganz zahm, fast demütig flehend, tritt er uns noch im Epilog zur Wiederaufführung seiner ersten Komödie "The Wild Gallant" entgegen. Als vollendeter Höfling bittet er um Nachsicht und Geduld, ein Thema, dem er 14 Zeilen opfert:

> "Things well consider'd 'tis so hard to make
> A Comedy, which should the knowing take";

Wie eine geballte Ladung schleudert er die folgenden Demutsworte dem Publikum entgegen:

> "That our dull Poet, in despair to please,
> Does humbly beg by me his writ of ease ...."

Doch immer neue Vergleiche holt er heran, um die Entschuldigungen für das arme Stück wirksamer zu gestalten, sein erster dramatischer Versuch mahnte ihn zur Vorsicht:

> "'Tis a land-tax, which he's too poor to pay;
> You therefore must some other Impost lay.
> Would you but change for serious Plot and Verse
> This motley garniture of Fool and Farce,
> Nor scorn a Mode, because 'tis taught at home,
> Which does, like Vests, our gravity become ..."

Die Worte "motley garniture of Fool and Farce" sind der Höhepunkt der eigenen Diskriminierung und Beschämung, an die sich die negative Empfehlung anschließt:

> "Our Poet yields you should his Play refuse:
> As Tradesmen by the change of Fashions lose
> With some content their Fripperies of France,
> In Hope it may their staple Trade advance."
> (Pr. Wild Gallant, rev.)

Er erniedrigt sich selbst zum Handwerker, der kaum geistigen Anteil an seinem Stücke besitzt:

> "The Poet's but the Cock to fashion it,
> For, Gallants, you yourselves have found the Wit."
> (Pr. Martin Mar-All.)

Er degradiert sich zum Narren:

> "But that he hopes I'm fool enough to please ye."
> (Pr. Assignation.)

Oft ist es nur ein kleines, unscheinbares Adjektiv, das diese Funktion zu erfüllen hat:

> "Our modest Author ..." (Ep. Marr. à la Mode.)

Die Wirkung derartiger Adjektive, die auf affektische Steigerung abge-

---

[117] "He who writ this, not without Pains and Thought", (Prol. Secr. Love).
[118] Prol. Maiden Queen.

zielt sind, tritt uns besonders deutlich im Prol. zur Wiederaufführung von Carlell's "Arviragus and Philicia" entgegen:

"WITH s i c k l y Actors and an o l d House too,
We're match'd with g l o r i o u s Theatres and n e w,
And with our Ale-house scenes and Cloaths b a r e - w o r n
Can neither raise o l d Plays nor n e w adorn."

Hiermit spielt Dryden auf den schweren Verlust an, der durch den Theaterbrand hervorgerufen wurde. Besonders im nachfolgenden Beispiel, im "Prologue, Spoken at the First Day of the King's House acting after the Fire" klagt er über das unvorgesehene Mißgeschick,

"But we with Golden Hopes are vainly fed,
Talk high, and entertain you in a shed:
Your Presence here (for which we humbly sue)
Will grace Old Theatres, and build up New",

zeigt aber gleichermaßen die Zuversicht, daß sich ein solches Unglück leichter ertragen läßt, wenn das Publikum dem Theater treu bleibt[119]. Auch hier die Kontrastwirkung zweckbestimmter Adjektive. Wiederholt ist die Herabziehung gekoppelt mit einem empfehlenden Hinweis:

"But though his Play be ill, here have been shown
The greatest Wits and Beauties of the Town;
And his Occasion having brought you here,
You are too grateful to become severe."
(Ep. Wild Gallant.)

Ein ähnliches Beispiel finden wir im Epil. zur "Conquest of Granada", in dem eine stichhaltige Entschuldigung sich mit dem Flehen um Nachsicht und der Demut des Ausdrucks verbindet:

"Yet, though he much has faild, he begs to day
You will excuse his unperforming Play:
Weakness sometimes great passion does express;
He had pleas'd better, had he lov'd you less",
(Ep. Conqu. of Gran.)

eine Parallele zu Butler's Epilog zur "Queen of Arragon":

"We humbly ask your Pardon for't, and pray,
You would forgive, in Honour of the Day[120]."

Recht aber hat Dryden, als er ehrlich bekennt, er habe "Amboyna" in großer Eile geschrieben:

"'Twas writ in haste, but with an *English* Heart."

Auch hier wieder die auf Effekt gerichtete Antithesenform.

Das Haupt mit Lorbeeren geschmückt, betritt Betterton die Bühne als Shakespeares Geist im Prol. zu "Troilus and Cressida". Trotz der Shakespeares würdigenden Haltung bezeichnet Betterton das Drama des großen Vorgängers als "rough-drawn Play", als ein skizzenhaft angedeutetes Drama mit einigen "Master-strokes" darin:

---

[119] Der oben zitierte Prolog soll gesprochen sein vor Fletcher's "Wit without Money" im Duke's Theatre in Lincoln's Inn Fields von den King's Players am 26. Febr. 1671; vgl. Malone, a. a. O. vol. I, part 1, p. 76.

[120] S. Butler, Satires and Misc. Poetry, ed. Lamar, Cambridge 1928, p. 144.

"In this my rough-drawn Play, you shall behold
Some Master-strokes, so manly and so bold
That he, who meant to alter, found 'em such
He shook; and thought a Sacrilege to touch."
(Pr. Troilus and Cressida.)

Es erscheint ausgeschlossen, daß diese heimliche Schamhaftigkeit nur rhetorische Floskel gewesen ist.

Die unmittelbar nach dem Brande des Drury-Lane-Theaters im Januar 1671/72 verfaßten Prologe sind naturgemäß erfüllt von Andeutungen, in deren Zentrum dieses Ereignis steht. Hier besteht für Dryden sogar der Zwang, Entschuldigungsworte für den provisorischen Darstellungsort zu finden. Ein prächtiger Vergleich leitet im "Prologue for the Women, When they Acted at the Old Theatre in Lincoln's Inn Fields" auf dieses Geschehnis über: "Wie Gallants, die nicht im Heim ihrer Geliebten, sondern in irgendeiner Nebenstraße ein heimliches Rendezvous verabreden, so nehmen wir in diesem traulichen Winkel Wohnung, weil unser Haus zerstört ist."

"WERE non of you, Gallants, e'er driven so hard,
As when the poor kind Soul was under guard,
And could not do't at home, in some By-street
To take a Lodging, and a private meet?
Such is our Case: We can't appoint our House,
The Lovers old and wonted Rendezvous,
But hither to this trusty Nook remove[121]."

Doch er verschönt den unbequemen Ort mit dem Ausblick:

"The worse the Lodging is, the more the Love,
For much good Pastime, many a dear sweet hug
Is stol'n in Garrets, on the humble Rugg."

Als aber das neue, jedoch spartanisch einfach, ja simpel eingerichtete Drury-Lane-Theater eröffnet wird, findet Dryden auch in diesem Falle Worte der Verteidigung und Entschuldigung:

"A Plain-built House, after so long a stay,
Will send you half unsatisfi'd away;
When, fall'n from your expected Pomp, you find
A bare convenience only is designed.
You, who each Days can Theatres behold
Like *Nero's* Palace, shining all with Gold.
Our mean ungilded Stage will scorn, we fear,
And for the homely Room, disdain the Chear."
(Pr. Opening.)

Scharf hebt Dryden hier den Kontrast zwischen dem pompösen Theater der Konkurrenten in Dorset Garden und der eigenen „Hütte" heraus. Es erscheint nicht ausgeschlossen, daß der Schutzherr der King's Company, Karl II., selbst den Anlaß gegeben hat zu der auffallenden "simplicity"

[121] Die King's Company bezog in der Zwischenzeit ein leerstehendes Theater, in dem vorher die Konkurrenzgesellschaft gespielt hatte, die aber um diese Zeit schon nach Dorset Garden übergesiedelt war.

und "frugality" der Szenerie und Ornamentik dieses Theaters. Doch wundervoll rechtfertigt Dryden die Einfachheit der Ausstattung mit dem Hinweis auf den gewandelten Geschmack seiner Landsleute:

> "Yet now cheap Druggets to a Mode are grown,
> And a plain Suit (since we can make but one)
> Is better than to be by tarnisht gawdry known.
> They, who are by your Favours wealthy made,
> With mighty Sums may carry on the Trade."

Die Schilderung des Verlustes wird mit einer Mitleid fordernden Gebärde eindrucksvoll gestaltet durch den unmittelbar folgenden Gegensatz:

> "We, broken Banquiers, half destroy'd by Fire,
> With our small Stock to humble Roofs retire;
> Pity our Loss, while you their Pomp admire."

Es ist das Bild des bankerotten Bankiers, der sich mit dem Rest seines Besitzes unter ein ärmliches Dach zurückzieht. Die affektgeladenen Adjektive "broken" ("destroy'd"), "small, humble" und die damit verbundenen Substantive "banquiers" (mit Andeutung des früheren Besitzes), "Fire, Stock, Roof" — (pars pro toto) — und "Loss" sollen ein wirksames Übergewicht zu "Pomp admire" bilden. Die Schwere des Verlustes wird durch die Wortwahl und Antithetik verstärkt. "Pity our Loss" vermittelt die Anknüpfung an die niederschmetternde Konsequenz der Ereignisse: „Nach Ruhm und Ehre streben wir nicht mehr, ... wir bitten nur, leben zu dürfen", und schlaglichtartig die Herausschälung des Gegensatzes:

> "Unable to support their vast Expense,
> Who build and treat with such Magnificence,
> That, like th'Ambitious Monarchs of the Age,
> They give the Law to our Provincial Stage."

Ein Überfluß an Kontrasten offenbart die barocke Überladenheit dieses doch so einfachen Vorwurfs, eine Überspitzung der Begriffe, die in ihrer Varietät keine weitere Verschnörkelung mehr zulassen, zugleich aber ein Meisterwerk der Verteidigungs- und Entschuldigungstechnik, die den Hörer jeglicher Verurteilung beraubt. Von Interesse ist gerade in diesem Zusammenhang wegen des Kontrastes zum eben Zitierten Shadwells Epilog zu seiner Oper "Psyche", ebenfalls aus dem Jahre 1674, ein würdiges Beispiel maßlosen Stolzes:

> "..... Gallants, you cant tell,
> No foreign stage can ours in poems excel,
> And here non e'er shall treat you half so well,
> Poor players have this day such splendour shown,
> Which yet but by great monarchs has been done",

und er verspottet als Antwort auf Drydens Prolog zur Eröffnung des Drury-Lane-Theaters die gegnerische Schauspieltruppe:

> "To splendid things they follow in, but late:
> They n're invent, but they can imitate:
> Had we not, for yr. pleasure found new wayes
> You still had rusty arras had, and thred-bare playes

Nor scenes nor Woomen, had they had their will."
(Pr. "Tempest" v. Shadwell[122].)

Nicht immer nimmt Dryden die Schuld an der "defectiveness of the plot" auf sich, gern schiebt er sie dem schlechten Geschmack seiner Hörer zu:

"But blame your Selves, not him who writ the Play.
Though his Plot's dull as can be well desir'd,
Wit stiff as any you have e'r admir'd,
He's bound to please, not to write well, and knows
There is a mode in Playes as well as Cloaths."
(Pr. Rival Lad.)

Hiermit lehnt er die Verantwortung ab, er schreibt ja nicht für sich! Auch Scott betont diese Eigenschaft Drydens, daß er ungern die Pflicht übernehme, für sein Dichtwerk einzustehen und voll verantwortlich zu sein[123].

Es gibt aber kein Stück, das nicht in irgendeiner Form angegriffen werden könnte, glaubt Dryden; ein passender Vergleich mit einer befestigten, belagerten Stadt soll dies illustrieren:

"Plays are like Towns, which, howe're fortifi'd
By Engineers, have still some weaker side,
By the o'reseen Defendant unespy'd."
(Pr. Secr. Love.)

Dryden ist dauernd auf Suche nach neuen, wohl passenden, aber ungewöhnlichen Vergleichen, die er durchweg aus der Natur entlehnt. Ein in diese Kategorie gehöriges Beispiel findet sich am Schlusse des Prologs zu "All for Love", gewissermaßen als Krönung des Nachspruchs:

"And since that plenteous Autumn now is past,
Whose Grapes and Peaches have indulg'd your Taste,
Take in good Part from our poor Poets boord
Such rivell'd Fruits as Winter can afford."
(Pr. All for Love.)

Die bisherigen Beispiele stammten sämtlichst aus Prologen und Epilogen zu Drydens eigenen dramatischen Erzeugnissen. Man sollte annehmen, daß derartige Herabziehungen in Vor- und Nachsprüchen für Kollegen wenn nicht unterbleiben, so doch gemildert auftreten und mehr schützenden Charakter aufweisen. Im Gegenteil! Die nachstehenden Muster werden verdeutlichen, daß Dryden sich keinerlei Beschränkungen in dieser Hinsicht auferlegt hat.

So bezeichnet er Southern, nachdem er allerdings etliche Bitten um gute Aufnahme vorausgeschickt hat, im Ep. zu "The Loyal Brother" als unreifen Autor, sicher nur als freundschaftliche Geste aufzufassen, aber

---

[122] Vgl. Lily B. Campbell: Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance, Cambridge 1923, p. 243.

[123] "... and if he acknowledges any defects in the piece, he takes care to intimate that they are introduced in compliance with the evil taste of the age, and that the audience must take the blame to themselves, instead of throwing it upon the writer", Scott, a. a. O., X, 308.

doch nicht alltäglich; Joseph Harris wird richtiggehend „heruntergemacht" durch den doch nahezu betrunkenen Prologisten mit den Worten:

"Our young Poet has brought a piece of work,
In which though much of Art there does not lurk,
It may hold our three days —."
(Pr. "Mistakes".)

Einige Zeilen weiter läuft die „Verteidigung" des Stückes auf die gleichen Anschuldigungen hinaus:

"'Tis Innocent of all things — ev'n of Wit."

Offenheit ist besser als Verschleierung, und deswegen hält Dryden es für günstiger, der Menge gleich zu Beginn der Vorstellung kundzutun, daß das Werk Mängel aufweist. Selbst bei dem eigenen Sohne gibt er diese Härte nicht auf: „Junge Dichter haben nicht viel Wissen noch 'Wit', und was die Grazie anbelangt, so besitzen sie diese nur in verschwindend geringem Maße", meint er im Ep. zu "The Husband his own Cuckold". Auch durch diese Beispiele verstärkt sich der Eindruck einer schablonenhaften Arbeitsweise bei Pro- und Epilogen. Trotz der vielfältigen Verästelung aller Einzelerscheinungen aber läßt sich doch ein Fundus des Themenkreises erkennen, der nur durch die barocke Ineinanderflechtung der Bestandteile einer Entwirrung recht hinderlich ist. —

Den Autoren lag es ob, für Empfehlung des Stückes Sorge zu tragen. So spart auch Dryden keine Mühe, sein Stück schmackhaft zu machen, nur daß die Wirkung weniger durch Worte als durch Taten erreicht werden soll. In erster Linie gehört dazu, beliebte Schauspieler, in hervorragendem Maße aber Schauspielerinnen, zum Vortrag der Pro- und Epiloge zu verpflichten. Dieses Zugmittel hatte noch nie versagt. Nicht umsonst zieht Dryden gefeierte Darsteller wie Betterton, Hart, Nell Gwynn, Mrs. Bracegirdle, Mrs. Boutell, Mrs. Reeve, Lady Henrietta Maria Wentworth u. a. als Sprecher heran. Vorwiegend fungierten die genannten Schauspieler gleichzeitig in Hauptrollen des jeweiligen Stückes. So spricht beispielsweise Betterton den Prolog zu "King Arthur", als Hauptdarsteller, Mrs. Bracegirdle in einer weiteren Hauptrolle des gleichen Stückes als "Emmeline, daughter of the Duke of Cornwall", den Epilog. Im Prolog zu "The Conquest of Granada" tritt die von ganz London geliebte Nell Gwynn auf und weist in der Einleitung darauf hin, daß das Stück in fünf Aufführungen großen Beifall errungen habe, und niemals bisher die Erwartungen enttäuscht worden seien:

"THIS jeast war first of t'other houses making,
And, five times try'd, has never fail'd of taking."

Dieselbe Methode im Prolog zu Tomkis' "Albumazar" mit dem einschränkenden Zusatz:

"TO say this Comedy pleas'd long ago
Is not enough to make it pass you now."

Gewichtig folgt jedoch die Erwähnung, daß die Vorfahren "wit" besessen hätten und Jonson sogar das Stück als Vorlage benutzt habe:

"Yet, Gentlemen, your Ancestors had wit,
When few Men censur'd, and when fewer writ."

Wenn sich das Publikum keine Blöße geben will, ist es gezwungen, das Stück anzuerkennen und ihm Beifall zu spenden. „Nehmt uns, wie wir sind", heißt die Parole im Prolog zu "The Maiden Queen", „Ihr werdet schon Geschmack an uns finden[124]", und Mrs. Boutell kokettiert in Männerkleidung: „Bei uns werdet Ihr Jugend und Schönheit finden, ... und wenn Eure Augen und Ohren hier geschmaust haben, so werbt für das kurze Mahl anderswo[125]!" Nach der Darstellung dieser Tragikomödie aber platzt Mrs. Reeve, ebenfalls in Männerkleidern, heraus: „War es Euch nicht gut genug, meine Herren? Können wir nicht stolz sein und uns brüsten[126]". „Sendet frühzeitig Lakaien, die Euch die Plätze sichern!" empfiehlt und spottet der Prolocutor mit etwas Selbstironie in "Arviragus and Philicia", das kurz nach dem Theaterbrande gegeben wurde[127]. Ruhiger, fast würdig dagegen, ist die Einführung zu Saunders' "Tamerlane the Great":

"LADIES, the Beardless Author of this Day
Commends to you the Fortune of his Play."

Lieber aber greift Dryden zu szenischen Mitteln, die Spannung der Zuschauer zu steigern, um dadurch eine günstige Aufnahme zu gewährleisten. Wenn er dem Geschmack weitestgehend entgegenkommt, empfiehlt sich das Stück schon durch sich selbst. Daher ist es zweckbestimmt, daß Dryden seinem Publikum die Schönheiten ferner Gegenden und Länder vorführt[128]; eine Zauberinsel soll die Zuschauer gefangen nehmen[129], und nicht zuletzt sind es übernatürliche Wesen, Geister, Engel etc., die mit Hilfe der verfeinerten Maschinerie aus dem Himmel herabfliegen oder als Erdgeister, Trolle, Kobolde und Gespenster aus dem Bühnenboden erscheinen und durch dieselbe Klappe wieder verschwinden. Die raffiniertesten Methoden der Bühnenmaschinen setzen ihn in die Lage, diese mythologischen und allegorischen Gestalten, mit Vorliebe von Donner und Blitz begleitet — um die Geräusche der Hilfsmittel zu übertönen — auftreten zu lassen, worin sich auch Drydens und seines Publikums Freude am Ungewohnten, Absonderlichen und

---

[124] "Accept us, these bad Times, in any Dress.
You'll find the sweet on't ..."
"Ladies, in us you'l Youth and Beauty find."

[125] "And when your Eyes and Ears are feasted here,
Rise up, and make out the short Meal elsewhere." (Prol. Maiden Queen, 1672.)

[126] "What think you, Sirs, was't not well enough?
Will you not grant that we can strut, and huff?" (Ep. Maiden Queen.)

[127] "And therefore, Messieurs, if you'll do us Grace,
Send Lacquies early to preserve your Place."

[128] Conquest of Granada.

[129] Tempest.

Romantischen dokumentiert[130]. Alles dies fällt in die Kategorie Empfehlung und Anpreisung. Bei besonders kostspieligen Dekorationen und Szenerien streicht man sie noch mit dem dazugehörigen Talent mündlich heraus. Gerade bezüglich der Dekorationen sind uns die Bühnenanweisungen von großem Wert. Sie berichten uns beispielsweise, daß ein Gefängnis in "The Indian Queen" wegen seiner Kostbarkeit auch im "Indian Emperor" Aufnahme fand[131], damit die hohen Unkosten gedeckt würden. Hierauf spielt auch eine Stelle im Prolog zum "Indian Emperor" an, wo die scheinbare Herabziehung auf Tatsachen beruht[132]. Zwar wurde "The Indian Queen" nicht vor 1667 gedruckt, doch geht aus den Couplets "The Scenes are old ..." (vgl. Anm. 132) hervor, daß die Tragödie schon vorher, nämlich ein Jahr nach der Aufführung von Drydens und Howards "The Indian Queen", also im Jahre 1665, aufgeführt worden sein muß. Ein Couplet im Epilog[133] ergibt uns eine weitere Bestätigung dieses Datums.

Als zugkräftig erweisen sich auch exotische Bühnenkostüme, wenn diese auch niemals historische oder ethnographische Echtheit aufwiesen[134]. So wird uns berichtet[135], daß Aphra Behn das Kleid der "Indian Queen" aus Surinam mitgebracht habe, und der Epilog zu diesem Heroic Play nimmt Gelegenheit, auf die Kostbarkeit dieses Kleidungsstückes aufmerksam zu machen.

Die Sensationen der Bühne gehören so zu den wichtigsten Empfehlungsfaktoren, wenn sie auch bezüglich ihres Wertes nach heutigen Gesichtspunkten als „armselig" zu bezeichnen sind[136]. Gleichfalls gehören Widmungen aller Art in dieses Ressort, die dem Autor durch das Patronat einflußreicher Persönlichkeiten hinreichenden Schutz zu gewähren versprachen. Eine Art Amulett stellte anscheinend der mit Rochester befreundete Sir William Leveson dar. Scott berichtet uns von ihm: "... whose name, well known in the history of the Revolution, may be supposed to have been invoked as a talisman against misconstructions, to which Dryden's situation so pecularly exposed him"[137]. Dryden widmete ihm die Komödie "Amphitryon" und spielt auf seinen Gönner im Prolog mit einem sehr schönen Vergleich an:

---

[130] Vgl. "Albion and Albianus".

[131] Vgl. Johanna Nolde: Die Bühnenanweisungen in John Drydens Dramen, Diss. Münster 1927, p. 40.

[132] "The Scenes are old, the Habits are the same,
We wore last Year, before the *Spaniards* came.
Our Prologue, th'old-cast too — — —
For to observe the new it should at least
Be spoke by some ingenious Bird or Beast." (Pr. Ind. Emp.)

[133] "As for the Coffee-wits ..."

[134] Vgl. das Phantasiekostüm Ellen Gwynns in der "Conquest of Granada".

[135] D. D. Arundell: Dryden and Howard, Cambr. 1929, p. X.

[136] So sagt P. Holzhausen in seiner Abhandlung „Drydens heroisches Drama", Engl. Stud., Bd. XVI, Leipzig 1892, p. 206.

[137] Scott, a. a. O., I, 301.

"THE lab'ring Bee, when his sharp Sting is gone,
Forgets his golden Work, and turns a Drone:
Such is a Satyr, when you take away
That Rage in which his Noble Vigour lay.
What gain you, by not suffering him to teize ye?
He neither can offend you now, nor please ye.
The Honey-Bag and Venome lay so near,
That both, together, you resolv'd to tear;
And lost your Pleasure, to secure your Fear ..."
(Pr. Amphitryon.)

An die oben behandelten, mehr oder weniger eindrucksvollen Empfehlungen schließen sich die Bitten um geneigte Aufnahme an, die vielfach mit Ratschlägen verquickt sind.

Er empfiehlt:

„Wenn Ihr Euch alle vereinigen wolltet, ihm, dem Dichter, zu helfen, dann sollte nur jeder das beurteilen, was er wirklich versteht und das übrige den Händen des Autors überlassen" (Prol. "Indian Emperor").

Er bittet demütig:

"Does humbly beg ..." (Prol. "Wild Gallant", revived).

Er erfleht Gnade:

"... for Shakespeare we your Grace implore ..." (Prol. "Tempest").

Er begehrt die Gunst, verurteilt zu werden:

"And begs the Favour to be damn'd to-day" (Epil. "Tempest").

Er ersucht um Verzeihung:

"Pardon our Poet, if he speaks his Mind"; (Prol. "Assignation"); und "Pray pardon him, he meant you no Offence" (Prol. "Kind Keeper").

Er fordert Mitleid:

"Pity the Virgins of each Theatre" (Epil. "Conquest of Granada").

Er verlangt Beteiligung:

"... set up every Throat" (Prol. "Albion and Albianus").

Er klagt über vergangene Gunst und pocht auf Mitgefühl:

"Makes our sad Poet mourn your favours past" (Epil. "Conquest of Granada").

Auffällig die ironische Formulierung im "Epilogue to the King and Queen ...", in dem er auf die draußen lärmenden Lakaien hinweist:

"We bég you Sirs, to bég your Men that they
Would pléase to give you léave to hear the Play[138]."

wobei der pathetische Gleichklang der Vokale (beg: beg, please: leave) beachtenswert ist. — In lehrhafter Weise gibt er gern Verhaltungsmaßregeln, die oftmals den Charakter einer Forderung annehmen:

„Sitzt ruhig!":

"Sit silent then, that my pleas'd Soul may see.
A judging Audience once, and worthy me" (Prol. Troilus and Cress).

„Seid freudig!":

[138] Von mir mit Akzenten versehen.

"... a kind hearted Pit" (Prol. "Spanish Friar"); "Be kind to day ..." (Pr. "Evening's Love").

„Liebt den Dichter!":

"... if you like your Selves, you like him too" (Pr. "King Arthur").

„Ihr habt eine Schuld abzutragen, keine Almosen zu spenden ...":

"Think it a Debt you pay, not Alms you give,
And in your own defence let this Play live" (Ep. "Oedip.").

oder die selbstverständliche Annahme der guten Erziehung und des Taktgefühls seiner Zuschauer:

"Now, in good Manners, nothing shou'd be sed
Against this Play, because the Poet's dead."
(Ep. "Love Triumphant".)

Davenant greift sogar zur Drohung, falls sich herausstellen sollte, daß die Hörer sein Werk verachten; und er schickt "Mr. Furious with a sword" auf die Bühne:

"For your own sakes, dear hearts, you had not best,
Believe my rage, or humour so opprest
I'th'heat of the last scene, as that you may
Freely, and safely too, cry down our play?
For if you dare but whisper one false note
Here in the house, or passing to take boat,
Good faith, i'll mow you off with my sword!"
(Ep. "News from Plymouth".)

Dieselbe Aussicht des Köpfenlassen erscheint schon im "Rehearsal":

"I'll e'en kneel down, and he shall cut my head off[139]."

Der größte Teil der Drydenschen Pro- und Epiloge entwirft ein getreues Abbild der Restaurationszeit. Hier erweist sich der Dichter als Meister der Satire. Mit rücksichtsloser Offenheit charakterisiert er die Schäden der Zeit und zeichnet mit treffender Ironie die Zustände. Er schildert mit oftmals brutaler, schamloser Drastik die Laszivität des Hofes, Adels und Bürgertums. Tatsachen sind die Ingredienzien seiner Redeführung, schonungslos dargestellte, nackte Wahrheiten stehen im Zentrum. Kein Motiv erscheint ihm zu bedeutungslos, um es nicht mit kundiger Hand und dem dazugehörigen Redeschmuck neu erstehen zu lassen. Seine Vitalität bekundet sich im Überfluß der Details, deren Horizont nicht mehr abzusehen ist, aber trotzdem trifft er mit feinem pragmatischem Blick eine sichere Auswahl von Motiven, die letztlich seine gesamten Beigaben zu den Dramen bestimmen. Zwar intensiviert er die Bilder und Situationen schon durch rhetorische Polsterung, sowie durch die bizarre Antithetik seines Stils; jedoch ist in dieser bizentrischen Filigranarbeit ein Realismus enthalten, der die Schärfe seiner Ausdrucksform nur erhöht. Wir werden aus den nachfolgenden Beispielen ersehen, mit welchen echt

[139] George Villiers, a. a. O., S. 46.

barocken Zweideutigkeiten er die Leidenschaften des blasierten Adels, der angeblich exklusiven Restaurationsgesellschaft und des Volkes aufzeigt. Seine Hell-Dunkel-Zeichnung erweitert in ihrer übertriebenen Gegensätzlichkeit das Mißverhältnis zwischen gut und böse, zwischen klug und dumm so sehr, daß er damit an den Rand des überhaupt Möglichen gerät.

Es ist kein Zweifel, daß Dryden trotz der Parole "delectare" mit innerer Freude und Genugtuung diese Karikierung seiner Zeit vornahm. Es bleibt aber immer Spott, wenn auch derber; nur selten läßt er sich, trotz seiner Leidenschaft, zu wirklichen Beleidigungen hinreißen. Es bleibt ihm immer noch soviel Höflingsnatur, daß er nur die Schwelle der Schlüpfrigkeit berührt. Beschäftigen wir uns allerdings mit manchen Zweideutigkeiten genauer, so werden leicht Eindeutigkeiten daraus, sie sind nur, vielfach in Gleichnissen, so verwoben, daß sie als Derbheiten nicht sofort in die Augen springen. Alle Äußerungen aber, in ihrer Gesamtheit betrachtet, fügen sich zu einem blutvollen, lebenswahren Bild der Menschen jener Tage, sie sind ein wertvoller Bestandteil in der Analysierung der Psyche seiner Zeit.

Die Restitution des Königtums am 8. Mai des Jahres 1660 bedeutet für England einen tiefen Einschnitt, sowohl in geschichtlicher als auch in literarischer Hinsicht. Die französisch-klassische Richtung tritt in den Vordergrund und lenkt von der nationalen Tradition ab. Den Dichtern wird nur schleunige Umstellung zur Rettung; Dryden ist nicht der einzige, Beispiele finden sich genug. Der König wird Mittelpunkt des gesamten Lebens, daher verteidigen die Dichter in ihren Werken seine Außergewöhnlichkeit und Absolutheit. Die Dichter, im Abhängigkeitsverhältnis zu König und Hof, sind gezwungen, den Interessen dieser Machtfaktoren entgegenzukommen. Sie unterwerfen sich ihnen mehr oder weniger freiwillig. Auch Dryden ist nur gezwungenermaßen ihren Modelaunen nachgekommen, aber doch mit seinem Los ganz zufrieden gegewesen, als er seine Stellung als gefestigt betrachten konnte. Oft genug zwar weist er darauf hin, daß er nur dem augenblicklichen literarischen Geschmacke Rechnung trage:

> "He's bound to please, not to write well, and knows,
> There is a mode in Playes as well in Cloaths."
> (Pr. "Rival Ladies"),

und im Schlußsatz des Epilogs zu "All for Love", gewissermaßen als Zusammenfassung seiner unlösbaren Aufgabe, meint er:

„Es ist mehr als eines Menschen Aufgabe, Euch zu gefallen." Beiden Geschlechtern soll er dienstwillig sein und Vergnügen bereiten, läßt er Mrs. Reeve äußern:

> "Wee'l make ourselves to please both Sexes then,
> To the Men Women, to the Women Men",
> (Ep. "Maiden Queen" 1672),

und dadurch ist es „schwerer, Euch zu gefallen als sich selbst", muß er im Prolog zu "Aureng-Zebe" zugeben, nachdem die Angriffe des

"Rehearsal" niederschmetternd auf ihn herabgeprasselt waren und ihn der Lächerlichkeit preisgegeben hatten:

"'Tis much more hard to please himself than you."

Mit Vorliebe verbirgt er seine eigene Einstellung durch das anonyme "man":

"Each haughty Poet will infer with ease,
How much his Wit must under-write to please",
(Ep. "Oedipus"),

oder eine Parallele zum obigen Beispiel:

"TH'unhappy man who once has trail'd a Pen,
Lives not to please himself, but other men.
Is always drudging, wasts his Life and Blood,
Yet only eats and drinks what you think good",
(Pr. "Caesar Borgia"),

„denn jeder Narr hat die Macht, den Dichter umkommen zu lassen", fährt er fort:

"What Praise soe're the Poetry deserve,
Yet every Fool can bid the Poet starve."
(Pr. "Caesar Borgia".)

Die Wankelmütigkeit des Volkes läßt den Dichter sich nicht lange seines Ruhmes freuen, denn

"... you, like Kings, at City Treats, bestow it;
The Writer kneels, and is bid rise a Poet.
But you are fickle Sovereigns, to our Sorrow;
You dubb to day, and hang a man to morrow."
(Pr. "Spanish Friar".)

Er vergleicht die Dichter treffend mit Ministern, die gleichermaßen alles daransetzen müssen, sich die Gunst des Königs und der Menge zu erwerben, wollen sie länger ihren Posten innehaben:

"New Ministers, when first they get in place,
Must have a care to please; and that's our Case."
(Ep. "King and Queen".)

Wahrhaft erfüllt von der Klage über die Unselbständigkeit der Dichter aber ist Drydens letzter Prolog, den er gelegentlich einer Wohltätigkeitsaufführung zu seines Sohnes Besten im März des Jahres 1700, wenige Tage vor seinem Tode, schrieb; hier faßt er noch einmal sein ganzes Schaffen zusammen und läßt die Entbehrungen, den Zwang und die Schwere des Dichterberufes hindurchleuchten. Gerade dieser Prolog wie Epilog "*On the Occasion of a Representation of Dryden's Benefit, March 25, 1700*" trägt die Züge des alten, erfahrungsreichen Poeten, der noch einmal in wenigen Worten sein Schicksal umreißt:

"HOW wretched is the Fate of those who write!"

In diesem Stoßseufzer liegt deutlich die Wirkung seiner letzten, schweren Lebensjahre, die ihm durch den Mangel am Nötigsten vergällt wurden. Und doch hat er gerade in dieser für ihn so entbehrungsreichen Zeit seines Lebens Werke von bleibendem Werte geschaffen. —

Einige Zeilen weiter greift er dasselbe Thema wieder auf:

"What shou'd a Poet do? 'Tis hard for One
To pleasure all the Fools that wou'd be shown."

Im Epilog rechtfertigt und verurteilt er zugleich sein Schaffen, „denn die Dichter, die vom Hofe leben oder Hungers sterben mußten, waren froh und stolz, einer so guten Herrschaft dienen zu können, und sie besudelten die Bühne für ein bißchen Verdienst, indem sie sie mit Hanswürsten und Kupplern bevölkerten".

"For they, like *Harlots*, under *Bawds* profess't,
Took all the ungodly pains, and got the least."

Die Anschuldigungen gipfeln in dem Couplet:

"Thus did the thriving Malady prevail;
The Court it's Head, the Poets but the Tail."
(Ep. zu Fletcher's "Pilgrim".)

Die Zuhörer zu erfreuen und auf ihre Wünsche einzugehen, wird somit, auf Corneille fußend[140], zum obersten Gesetz erhoben[141]. Weshalb geht man ins Theater? Shaftesbury gibt die Antwort: "We go to Plays, as to other Shows and frequent the Theatres, as the Booth. We read Epicks and Dramaticks, as we do Satire and Lampoons. For we must by necessity know what Wit as well as what Scandal is stirring. Read we must; let Writers be ever so indifferent, and this perhaps may be some occasions of the Laziness and Negligence of the Authors ...[142]." In hervorragendem Maße aber fesseln Erzählungen über die seltsamsten und unmöglichsten Wunderdinge die Bevölkerung zu Drydens Zeit. Derartige Wundergeschichten wurden von Hökern lärmend auf der Straße angepriesen und verkauft; ihre Titel gaben meist abrißartig den Inhalt bekannt. Mit dem Couplet:

"You love to hear of some prodigious Tale,
The Bell that tolled alone, or Irish Whale",

kennzeichnet Dryden im Prolog zu Lee's "Caesar Borgia" die Sucht der Menge nach solchen Unwahrscheinlichkeiten. Die sich entwickelnde Astronomie, besonders aber die Astrologie, trugen ihr Teil dazu bei. Die malerische Ausgestaltung der Titel machte die Wundergeschichten zum begehrten Kaufobjekt, das sich wachsender Beliebtheit erfreute[143].

---

[140] »... le seul but de la poésie dramatique soit de plaire aux spectateurs« (Discours du Poème dramatique, Corneille, Œuvres, éd. M. Ch. Marty-Laveaux, Paris 1862, vol. I, 14).

[141] "... delight is the chief, if not the only, end of poesy: instruction can be admitted but in the second place for poetry only instructs as it delights", Dryden, "Defence of an Essay of dram. Poesy", Ker, W. P.: Essays of John Dryden, 2 vols., Oxford 1900, vol. I, 113.

[142] Shaftesbury, a. a. O., I, 265.

[143] „Der wundervolle, glänzende Stern mit dem grausigen Erscheinen zweier Luftheere, das eine aus Norden, das andere aus Süden, beobachtet am 17. Dezember 1680 zwischen vier und fünf Uhr abends in Ottery, zehn Meilen ostwärts Exon"; oder „Der ungewöhnliche und seltsam-schaurige Bericht eines furchterregenden Sturmes, begleitet

Neue Menschengattungen bringt die Restauration hervor, die mit vielfältigen Spezialausdrücken typisiert werden. Hierher gehören die immer wieder vorkommenden Namen "Gallant, Wit, Beau, Spark, Fop, Coxcomb" u. a., alles Spezialerscheinungen dieser Tage. Ohne den "Town-Gallant" ist das Restaurationstheater einfach nicht denkbar. Wir verstehen darunter eitle, junge Herren, die aus jedem nur möglichen Grunde ins Theater laufen, aber nur nicht, sich das Stück anzusehen, sondern um zu flirten. „Beschäftigt Euch mit den Damen und vernachlässigt die Vorstellung"[144], dies ist die Forderung, der die meisten Höflinge prompt nachkommen. Liebe wird beim Gallant zum Geschäft, doch weiß er keine Grenze zwischen Liebe und Lust zu ziehen. Er verabscheut die Ehe als etwas Gewaltsames; er ist eitel, anmaßend, ausschweifend, und ... dumm, geht aber immer in stolzer Pose einher.

Eine wegen ihrer Wortwahl interessante Definition des Gallant-Typs liegt uns seitens eines anonymen Autors der Restaurationszeit vor: "A Town-Gallant is a Bundle of Vanity, composed of Ignorance and Pride, Folly and Debauchery; a silly Huffing thing, three parts Fop and the rest Hector: A kind of Walking Mercers shop, that shews one Stuff to day, and another to morrow, and is valuable just according to the price of his Suit, and the merits of his Taylor. His first Care is his Dress, and next his Body, and in the fitting these two together, consists his Soul and all its Faculties ...[145]", ein kurzes, aber trotz der Übertriebenheit sicherlich passendes Charakterbild eines zu dieser Zeit vorherrschenden Typs eines jungen Wüstlings, "a young debauch of Quality", einer Kombination zwischen Modemensch und Rohling, die sich nicht viel von einem "young ranter" unterscheidet. Nicht umsonst stellt Dryden bei seiner ersten Komödie diesen Typ in den Mittelpunkt der Ereignisse, der, wenn er durch die Ehe nicht gezähmt werden sollte, doch von den Kunstrichtern kirre gemacht werden wird, wie der Epilog besagt.

Mit Vorliebe wendet sich Dryden in den ersten Zeilen seiner Vor- und Nachsprüche an die Gallants:

"Gallants, by all good Signs" (Ep. "Tempest"),
"Were non of you, Gallants" (Pr. Women),
"As needy Gallants" (Pr. "Amboyna"),
"Heav'n save you, Gallants" (Pr. "True Wid."),

---

von Blitz und Donner und seltsamsten Lufterscheinungen, gefolgt von Wirbelwinden, Hagelschlägen und Wolkenbrüchen — so stattgefunden am 10. Juni 1680 in der Nähe von Weatherby, Grafschaft York; als Zugabe der Bericht, wie die Spitze einer starken, schweren Eiche in Brand geriet und, vom Wirbelsturm erfaßt, eine halbe Meile durch die Luft getragen wurde"; oder „Die eigentümliche Geschichte eines ungeheuer-ähnlichen Kindes mit 2 Köpfen, 4 Armen, 4 Beinen, geboren in dem Dorf Ill-Brewers, Grafschaft Somerset, am 19. Mai des letzten Jahres zur Verwunderung aller, die es mit ansahen ..." (Scott, a. a. O., X, 345.) Vgl. auch "All for Love", 1. Aufz., 1. Szene.

[144] "Observe the Ladies, and neglect the Play", Prol. zu "Comical Revenge" von Etherege, letztes Couplet, siehe Etherege's Works.

[145] Zitiert bei Beljame, a. a. O., p. 3, Anm. 1.

"Gallants, a bashful Poet" (A Prologue),
"To all and singular in this full Meeting, Ladies, and Gallants" (Ep. "Ind. Emp.").

Sie scheinen eine Art Autorität zu sein, für die Dryden seine Stücke herstellt; auch im Innern der Pro- und Epiloge ruft er sie wiederholt an, als wenn er eine Bestätigung für das Gesagte erlangen wollte:

"Then make no word on't, Gallants" (Pr. "King a. Qu."),
"And you, fair Ladies and Galants" (Ep. "King Arthur"),
"Now, Gallants, you must know" (Pr. "King a. Qu."),
"That, Gallants, the may ..." (Ep. "Man of Mode"),
"Thus, Gallants, we can foresee" (Ep. "Martin Mar-All"),
"Now, tell me, Gallants" (Ep. "Henry II."),
"Buy a good Bargain, Gallants" (Ep. "Cleomenes"),
"You laugh not, Gallants" (Ep. "Husband his Own Cuckold").

Die Gallants sind für Dryden die „Herren", die auf das Theaterleben bestimmenden Einfluß haben. Höchstes Ziel aber ist, ein "Wit" zu sein; wie gern manche hierzu gehören möchten, erhellt aus den Worten eines Dieners in "Assignation":

> "Pray, Sir, let me think I am a wit, or my heart will break ... I find my abundance of wit has ruined me[146]!"

Auf der einen Seite nehmen König und Hof regsten Anteil am Theaterleben, auf der anderen aber die Plebs. Das Bürgertum hält sich fern. Daher vermittelt uns das Theater kein vollständiges Abbild der ganzen Nation, wohl aber eines dominanten Teiles, und wenn Jeremy Collier die Tätigkeiten eines "fine Gentleman" wie folgt kurz und bündig zusammenfaßt: "A fine Gentleman is a fine Whoring, Swearing, Smutty, Atheistical Man"[147], so dürfen wir wohl diese Darstellung als einseitig und übertrieben bezeichnen.

So vermitteln uns Drydens Pro- und Epiloge aufschlußreiche Einblicke in das Alltagsleben und die Daseinswelt der Menschen jener Tage. Alle scharfumrissenen Einzelerscheinungen gestalten sich zu einem Relief, das verborgene, ja verborgenste Tiefen aufweist. Die Beigaben zu den dramatischen Werken stellen für uns ein Beobachtungsmaterial dar, das mit dem Dryden eigenen Raffinement allen Komponenten der Diesseitsfröhlichkeit zu einer, im ganzen betrachtet, monumentalen Wirkung verhilft. Trotz der stereotypen Gestalt sind die Einzelmotive derart variiert, daß sie nicht mit dem Urteil „abgedroschen" abgetan zu werden verdienen. Der Überfluß an Kontrasten und die Behandlung und Darstellung mancher Widerwärtigkeiten läßt an Leidenschaftlichkeit nichts zu wünschen übrig. Nebenbei dürfen wir niemals außer acht lassen, daß die Vor- und Nachsprüche allen Erfordernissen als Lockmittel Rechnung

[146] 4. Aufz., Szene 2.

[147] J. Collier: A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage, London 1698, p. 143.

zu tragen hatten. Ein Teil des damaligen London wird uns wieder lebendig in der Schilderung:

"Our House relieves the Ladies from the frights
Of ill-pav'd Streets, and long dark Winter Nights;
The *Flanders* Horses from a cold bleak Road,
When Bears in Furs dare scarcely look abroad;
The Audience from worn Plays and Fustian Stuff
Of Rhime, more nauseous than three Boys in Buff."
(Ep. Opening.)

Im Prolog zu "Disappointment" umreißt Dryden den Lebenslauf eines "Spark", ohne aber zu Beginn dieser Charakteristik das Behandlungsobjekt namentlich zu fixieren. Daher generalisiert er mit typischer Verschleierungstaktik dieses entworfene Bild auf alle, die zuhören. Er beginnt mit einem Kompliment, das aber selbst feinster Ironie nicht entbehrt:

"He[151] swears such hopeful Youth no Nation ever bred."
(Pr. "Disappointment".)

Vorsichtig heftet er das Bild der sich aufopfernden Amme an:

"Your Nurses, we presume, in such a Case,
Your Father chose, because he lik'd the Face;
And often they supply'd your Mother's place."

Die Kinderwärterin ist schon seit ihrer Jugend im Hause, weil sie um einen früheren Fehltritt der Mutter wußte:

"The Dry Nurse was your Mother's ancient Maid,
Who knew some former Slip she ne'er betray'd."

Langsam drängt das Bild in ein anderes Fahrwasser und erhält den für die Zuschauer so wichtigen, nervenprickelnden Reiz:

"Betwixt 'em both, for Milk and Sugar-Candy,
Your Sucking Bottles were well stor'd with Brandy."

Nachdem die Mutter verunglimpft wurde, erhält auch der Vater sein Teil:

"Your Father, to initiate your discourse,
Meant to have taught you first to swear and curse."

Zwar wird noch die Amme als Widerstand hindernd eingeschoben:

"But was prevented by each careful Nurse",

doch bahnt sich langsam die laszive Tendenz des Bildes an; der delikate Charakter schiebt sich mehr und mehr in den Vordergund.

"For, leaving Dad and Mam, as names too common,
They taught you certain parts of Man and Woman."

Fast unscheinbar nehmen die Teilkräfte eine zweideutige Färbung an, doch werden die Begriffsbildungen immer wieder gesäubert und erreichen keine dichte Ballung:

"I pass your Schools, for therefore first you came,
You wou'd be sure to learn the Latin name."

---

[148] Der Dichter.

Selbst dieses dem unaufmerksamen Beobachter völlig harmlos erscheinende Couplet enthält eine feine, subtile Note. Die folgenden Zeilen schaffen wieder den Anschluß an die beabsichtigte Interessenssphäre:

"In Colledges, you scorn'd the Art of thinking,
But learn'd all Moods and Figures of good Drinking."

So geschult — gelangt der Jüngling in die Stadt:

"Thence come to Town, you practise Play, to know
The Vertues of the High Dice and the Low."

Falschspiel ist damals bei Hoch und Niedrig üblich. Das folgende Couplet verrät die Auswirkungen dieses Lasters: „Jeder hält sich zwar für einen gerissenen Betrüger, doch wenn er mit dem Pfennig gaunert, übervorteilen ihn die anderen mit dem Pfunde[149]." Jedes Couplet birgt einen abgeschlossenen Hauptgedanken, die Zeile selbst ist wieder mit Vorliebe antithetisch aufgeteilt. — Bis hierher war von der Liebe noch keine Rede gewesen, nun erst tritt sie in den Kernpunkt der Betrachtung: mit ihr wird erst jetzt die Namensnennung verbunden, denn nun erhält die Bezeichnung "*Spark*" ihre Berechtigung, ein feines, stilistisches Kunstmittel:

"With these perfections, and what else he gleans,
The SPARK sets up for Love behind our Scenes,
Hot in pursuit of Princesses and Queens."

Das hier absichtlich gewählte Triplet bringt schon rein äußerlich zum Ausdruck, welche Bedeutung der Liebe beizumessen ist; doch dieses Motiv beansprucht mehr Raum:

"There, if they know their Man, with cunning Carriage,
Twenty to one but it concludes in Marriage",

eine aufschlußreiche Bemerkung, die sich harmonisch in die Eheauffassung des Restaurationsmenschen einfügt:

"He hires some homely Room, Love's Fruits to gather,
And Garret-high rebells against his Father:
But he once dead — — — — —."

Die eingestreute Halbzeile ist auf ganz besondere Wirkung abgestimmt, der Kontrast zeigt sich deutlich im folgenden Couplet:

"Brings her in Triumph, with her Portion down,
A Twillet, Dressing Box, and Half a Crown."

„Triumph" steht in wirkungsvollem Gegensatz zu den Habseligkeiten, die sie mitbringt; hier fühlen wir nicht nur die Lächerlichmachung, sondern auch den Ernst der Behauptung. — Bis jetzt hatte Dryden allein dem "Spark" seine Freundschaft angedeihen lassen, es folgt die Nutzanwendung in der Verallgemeinerung:

"Some Marry first, and then they fall to Scowring,
Which is, Refining Marriage into Whoring.

[149] "Each thinks himself a SHARPER most profound:
He cheats by Pence, is cheated by the Pound."

Our Women batten well on their good Nature,
All they can rap and rend for the dear Creature."

Alle Kräfte summieren sich zur Herabziehung der Ehe:

"But while abroad so liberal the DOLT is,
Poor SPOUSE at Home as Ragged as a Colt is"[150].

Die Gegensätzlichkeit der beiden Gedanken wird noch unterstrichen durch den zweisilbigen Reim. Die "raillery" findet feine Anwendungsmöglichkeiten. Immer konzentrierter wird die Darstellungsweise, die Satzgestaltung nimmt eine nahezu erdrückende Mannigfaltigkeit an:

"Last, some there are, who take their first Degrees
Of Lewdness in our middle Galleries;
The *Doughty Bullies* enter *Bloody Drunk*,
Invade and grabble one another's Punk."

Die Steigerung ist bis zum Gipfel vorgetrieben, die chiastische Stellung der stimmhaften Anfangskonsonanten unterstützt die Wucht der Anklage. Die dichte Ballung in ihrer Überreichlichkeit will sich sättigen an schamlosen Worthäufungen, deren Klangmalerei den Überschwang der Widerwärtigkeiten besonders unterstreicht:

"They Caterwoul, and make a dismal Rout,
Call SONS of WHORES, and strike but ne're lug out."

Die Feigheit des Mobs fehlte bisher im Charakterbild und wird deshalb nachgeholt; das Schlußcouplet aber rafft noch einmal alle Wesensattribute zusammen:

"Thus, while for *Paultry Punk* they roar and stickle,
They make it *Bawdier* than a Conventicle."
(Pr. "Disappointment".)

Deutlich wird hier die methodische Steigerung und Potenzierung der Ausdrücke ersichtlich, die vor Trivialitäten nicht haltmachen. Drydens Temperament drängt in seiner rastlosen Bewegungssucht nach immer neuen Ausblicken und Vergleichen, die ihn zu nomina propria und Superlativen zwingen. Trotz mancher platter und seichter Wortformen bleibt die Gesamtheit der Arbeit doch geschmeidig, in dem Aggregat aller Einzelelemente liegt skurrile Spöttelei, hinter der sich der wahre Ernst verkriechen muß. So bleibt dem Dichter nur diese eine Möglichkeit noch offen, eine letzte Zuflucht:

"Poets, like Disputants, when Reasons fail,
Have one sure Refuge left, and that's to rail."
(Ep. "Albion and Albianus"),

und im 2. Prolog zu "Secret Love":

"The most compendious Method is to rail."

Dies ist eins der Leitmotive, die auf den Inhalt seiner Pro- und Epiloge bestimmenden Einfluß gewinnen.

---

[150] Das gleiche Couplet kehrt wieder im Prolog zu Fletcher's "Pilgrim".

Im Spott ist Dryden unerreichter Meister, ohne Rivalen. Das Humoristische liegt gerade in gesamten Charakterdarstellungen, wie wir es später noch beim "Fop" feststellen werden. Die Präzision seiner Ausdrucksform ist es, die seine ironisch-satirische Verhöhnungs-„Kunst" so prägnant macht; der Hohn wird zur Schmach für den Betroffenen. Die rein handwerksmäßige Fertigkeit satirischer Bloßstellung entwickelt sich bei Dryden zur poetischen Virtuosität.

Gleich zu Anfang ein besonders glücklicher Ausdruck bei der Verteidigung des jungen Saunders:

> "Thus Cowley b l o s s o m' d soon, yet Flourish'd long."
> (Ep. "Tamerlane the Great".)

Cowley veröffentlichte nämlich schon mit 16 Jahren seine "Poetical Blossoms", auf die Dryden hier anspielt. In der Verbalform liegt die Wirkung. — Größere Kühnheit im Ausdruck aber stimmt bald den Spott auf das Publikum ab, das die zartesten Bissen nicht mehr zu würdigen weiß; der Vergleich mit dem Vieh dürfte nicht alltäglich sein:

> "Of Forreign Cattle there's no longer need,
> When w'are supply'd so fast with *English* Breed",
> (Pr. "True Widow"),

oder die ironische Bemerkung „Ihr kommt zu Stücken, die mit Euren eigenen Torheiten angefüllt sind" (Prol. "Assignation"). Prächtig die erste Zeile im Prol. zu "Circe": "Were you but half so wise as Y'are severe", und etwas später die Bemerkung: „Ihr kommt ja doch nur mit leeren Börsen hierher, um für Eure teuren fünf Schillinge möglichst viel 'wit' mit nach Hause zu nehmen" ("Earlier Version of the Prol. to Circe"). Eine kurze, aber prägnante, bedeutungsvolle und inhaltreiche Formulierung fällt uns bei der Charakterisierung der geist- und witzlosen Hörer des Parterres auf:

> "Let those find fault whose Wit's so very small,
> They've need to show that they can think at all."
> (Pr. "All for Love"),

eine Behauptung, die einer feinen Beobachtung entspringt und der Wahrheit nicht entbehrt. Fast ausnahmslos sind diese kleinen, harmonisch eingeflochtenen Bemerkungen darauf abgezielt, die Klugheit der Zuhörer in Frage zu stellen, wobei auf der anderen Seite Drydens Anmaßung immer deutlichere Formen annimmt. „Es ist nicht passend, daß Ihr Euch wegen zuviel 'wit' verdächtigt ... spart Euer bißchen Geist", sagt er einmal (Prol. "Oedipus"), und ein andermal meint er mitleidig: „Eure schwachen Mägen können die Labsal scharfen 'wits' gar nicht vertragen" (Prol. "Loyal General"). Wie eine Forderung nimmt sich trotz des komplimentierenden Charakters das nachstehende Couplet aus:

> "I THINK, or hope at least, the Coast is clear;
> That none but Men of Wit and Sense are here."
> (Pr. "Cleomenes".)

Die Form der Bitte mit dem Unterton des Spotts ist eines der gangbarsten Kunstmittel: „Bitte gebt uns die Erlaubnis, Euch noch einmal zu blamieren, noch nie seid Ihr so billig zum Narren gehalten worden", doch folgt dem Negativen sogleich das Positive, der schmerzhafte Hohn verbindet sich mit dem erfreulichen Versprechen:

"We bring you change, to humour your Disease;
Change for the Worse has ever used to please."
(Pr. "Albion and Albianus".)

Gerade die Gegensätzlichkeit zwischen zwei Zeilen verstärkt den Sarkasmus, wie nachstehendes Beispiel veranschaulichen wird:

"HEAV'n save ye, Gallants, and this hopeful Age,
Y'are welcome to the downfal of the Stage."
(Pr. "True Widow".)

In den Schlußcouplets des Prologs zu "King Arthur" aber straft Betterton die Gallants mit beißender Satire:

"While thus, no Spark of Honour, left within ye,
When you shou'd draw the Sword, you draw the Guinea."

Zum geeignetsten Opfer für den Spott werden "Fop, Coxcomb" und "Fool" ausersehen; fast in jedem Nachspruch wählt Dryden sie zur Zielscheibe der Lächerlichmachung. Der Prolog zu „Assignation" beschäftigt sich einzig und allein mit ihnen:

"For, when a Fop's presented on the Stage,
Straight all the Coxcombs in the Town ingage."

Die erste Zeile äußert eine Tatsache, die zweite aber ist voll von boshaften Anspielungen. Das folgende Beispiel wird dies noch klarer kennzeichnen:

"For his deliverance and revenge they joyn,
And grunt, like Hogs, about their Captive Swine."
(Pr. "Assignation".)

„Jeder will die Narren auf der Bühne sehen, aber keiner will selber einer sein[151]."

"But that he hopes, I'm Fool enough to please, ye."
(Pr. "Assignation".)

Hinter der Selbstverleugnung verbirgt sich eine köstliche Karikierung des Publikums, das nur Narren sehen will, weil es größtenteils aus Narren besteht. Drydens Verachtung wird kenntlich an synonymischen Worthäufungen, deren effektbestimmte Aneinanderreihung das Übergewicht dieser lächerlich gemachten Gestalten im Auditorium zum Ausdruck bringen soll:

---

[151] "Your Poets daily split upon this shelf:
You must have Fools, yet non will have himself.
— — — — — — — — — —
For some of you grow Fops with so much haste,
Riot in Nonsence, and commit such waste,
'Twould Ruine Poets should they spend so faste." (Prol. "Assignation".)

"Fop, Coxcomb, Fool are thunder'd through the Pit,
And this is all their Equipage of Wit."
(Ep. "All for Love".)

Um die Menge jedoch zu befriedigen, muß der Dichter außergewöhnliche Narren vorführen:

"But, Gentlemen, you overdo the Mode;
You must have Fools out of the common Rode.
— — — — — — — — — —
No Fop can please you now of Gods own making;
— — — — — — — — — —
You come to Plays with your own Follies lin'd:
Small Fools fall on you, like small showers in vain."
(Pr. "Assignation".)

Grenzenloser Spott prasselt auf die wehrlosen Zuschauer nieder; mit schweren Geschützen hat der Autor aufzufahren, will er seinen Ruf verbessern[152]. Eine prägnante Zusammenfassung, die ich nicht vorenthalten möchte, gibt Dryden in dem trefflichen Entwurf des Charakterbildes der Hauptfigur in Etherege's "Man of Mode, or Sir Fopling Flutter". Der Epilog beginnt mit einer Verhöhnung der zeitgenössischen Dichter, gefolgt von einer Würdigung Ethereges; hieran schließt sich die Charakteristik an, indem Dryden in wenigen Couplets alle Merkmale zusammenrafft:

"Sir Fopling is a Fool so nicely writ,
The Ladies wou'd mistake him for a Wit;
And, when he sings, talks lowd, and cocks, wou'd cry,
I vow methinks he's pretty Company!"

Mit der beweglichen Verbenaufzählung "sings, talks, cocks" verbindet sich unter Abzug der absichtlich bedeutungslosen Zeile "I vow ..." die Adjektivhäufung:

"So brisk, so gay, so travail'd, so refin'd!
As he took pains to graff upon his kind.
True Fops help Natures work, and go to school,
To file and finish god-A'mighty's fool.
Yet none Sir *Fopling* him or him can call."

Die Couplets würden nicht aus Drydens Feder stammen, wenn nicht die nachstehende spöttische Verallgemeinerung folgte:

"He's Knight, o'th'Shire, and represents ye all.
From each he meets he culls whate're he can,
Legion's his name, a people in a Man."
(Ep. "Man of Mode.")

Anschließend karikiert Dryden Sir Foplings Modetorheiten, die selbstverständlich auf alle gleichen Narren zu generalisieren sind; und wer es

---

[152] "You must have Mammamouchi, such a Fop
As would appear a Monster in a Shop"; (Prol. "Assignation"),
eine Anspielung auf das ein Jahr früher aufgeführte, erfolgreiche Stück von Ravenscroft: "Mamamouchi, or the Citizen turn'd Gentleman", eine Nachahmung von Molière's "Le Bourgeois Gentilhomme".

immer noch nicht gemerkt haben sollte, wird in den Schlußcouplets endgültig mit der Nase draufgestoßen:

"As for his Songs (the Ladies dear Delight)
Those sure he took from most of you who Write.
Yet every Man is safe from what he fear'd;
For no one fool is hunted from the herd."
(Ep. "Man of Mode.")

Diese Charakterskizze, wie sie uns in ähnlicher Form schon beim "Spark" und "Fop" auffiel, ist bezeichnend für Dryden.

Die Verknüpfung des Spotts mit einem gleichzeitig erteilten Ratschlag erweist sich ebenfalls als probat: „Erhaltet Euch durch Singen, was Ihr durch Brüllen verlort", eine Aufforderung an das Publikum, kräftig mit einzustimmen; es war damals Sitte, daß das Auditorium an der Oper persönlichen Anteil nahm durch Mitsingen der Refrains.

Das Streben nach Themavariierung offenbart Drydens Erfindungsgabe im Prolog zu seinem letzten Drama, wo Betterton das Testament des Dichters verkündet: „Seinem Publikum überläßt der Dichter alles, was er schrieb, ... seinen schlimmsten Feinden seine Ehrenhaftigkeit, damit sie so gedeihen wie er, seine Manieren den Radaubrüdern, die in ihrer Betrunkenheit den Saal mit Lärm erfüllen, den bösen Kritikern seine Verachtung für alles, was sie schrieben; Shakespeares Kritikern aber vermacht er den Fluch, dessen Fehler zu finden und es selbst doch nicht besser zu machen. Den Damen aber wünscht er, sie möchten frei sein von dummen Krittlern und Pamphletenschreibern." (Prol. "Love Triumphant".)

Die Sucht nach Abwechselung in der beginnenden Einförmigkeit der Pro- und Epiloge findet Ausdruck in den verschiedensten Spielarten und Launen, wie sie uns im Epilog zu "Cleomenes" (ebenfalls eine Testamentsverkündung der Mrs. Bracegirdle) und im Ep. zu "King Arthur" in Form von Liebesbriefen entgegentritt, die Mrs. Bracegirdle empfangen haben will, und von denen sie einige zum Besten gibt, indem sie die "Fops, Wits, Cits" und "Beaux" zur Zielscheibe ihres Spottes erwählt:

"I've had to-day a Dozen *Billet-Doux*
From *Fops*, and *Wits*, and *Cits*, and *Bowstreet Beaux:*
Some from *Whitehal* ...[153]."

Sie erbricht den ersten Brief; köstlichen Humor enthalten die Zeilen:

"Heres, one desires my Ladyship to meet

---

[153] "... but from the *Temple* more:
A *Covent-Garden* Porter brought me four,
I have not yet read all: But, without feigning,
We Maids can make shrewd Ghesses at your Meaning.
What if, to shew your Styles, I read 'em here?
Me thinks I hear one cry, *Oh Lord, forbear:*
No, Madam, no; by Heav'n, that's too severe.
Well then, be safe — — — —
But swear henceforwards to renounce all Writing ..."

At the kind Couch above in *Bridges-Street*,
Oh Sharping Knave! That wou'd have you know what,
For a Poor sneaking Treat of *Chocolat*."

Der nächste trägt die Überschrift:

"To the Desire of all the Town and City."

Eine Erklärung über den Absender folgt auf dem Fuße:

"Now, *Gallants*, you must know, this precious *Fop*
Is Foreman of a Haberdashers-Shop:
One who devoutly cheats, demure in Carriage,
And courts me to the Holy Bands of Marriage."

Wieder wird — durch diese wenigen Striche — eine Type vor unseren Augen lebendig. — Den letzten Brief aber will Mrs. Bracegirdle ihren Hörern nicht vorenthalten; er enthält feinen, scharfsinnigen, aber versteckten Spott: Mrs. Bracegirdle liest vor:

"Madam, I swear, your Looks are so Divine,
When I set up, your Face shall be my Sign;
Tho Times are hard — to show how I Adore you,
Here's my whole Heart, and half a Guinea for you.
But, have a Care of Beaux; They're false, my Honey;
And, which is worse, have not one Rag of Money."
(Ep. "King Arthur".)

und schließt dann, zum Publikum gewandt:

"See how Maliciously the Rogue would wrong ye!
But I know better Things among ye."

Der Schluß ebbt ab im Verzicht auf alle hoffnungsvollen Aussichten:

"My wisest way will be to keep the Stage,
And trust to be the Good Nature of the Age:
And he that like the Musick and the Play
Shall be my Favourite Gallant to-day[154]."

Nur in einer dafür so empfindlichen Atmosphäre konnte diese feinsinnige Spöttelei ihre Würdigung finden. Mit drakonischen Maßnahmen läßt sich keine Wirkung erzielen, die Ironie würde nur plump wirken und das Publikum leichter abstoßen; durch die geschickte Anwendung der eben geschilderten, temperamentvollen und possenhaften Methode aber soll erreicht werden, daß der Spott nicht mißverstanden wird, sondern herzliche Aufnahme findet, obgleich der Zuhörer selbst der Leidtragende ist. Es ist also letztlich der Geschicklichkeit des Autors überlassen, entweder nur zu verunglimpfen und dadurch zu zerstören, oder aber während der Kränkung schon wieder aufzubauen. Drydens Geschmeidigkeit und Kunstfertigkeit erreicht hier in der feinsten Ausnutzung aller Imponderabilien fast schon eine künstlerische Geschlossenheit.

---

[154] Vgl. hierzu das Schlußcouplet des Epilogs zu "Cleomenes":
"Buy a good Bargain, Gallants, while you may;
I'll cost you but your Half-a-Crown a Day."

Es ist anzunehmen, daß sich das Publikum während des Vortrags der Vor- und Nachsprüche, in denen es doch die Hauptrolle spielte, ruhig verhalten hat — im Gegensatz zur Aufführung selbst. Der oben zitierte Epilog würde z. B. sonst alle Feinheiten eingebüßt haben und wirkungslos verhallt sein. Es schmeichelte dem Hörer doch immer wieder, im Mittelpunkt der Betrachtung zu stehen, schon deshalb verfolgte er mit wirklicher Anteilnahme und gespannter Aufmerksamkeit die Umrahmungen des Hauptwerks. Der Vorstellung selber aber brachte er wesentlich weniger Interesse entgegen, weil kein so inniger Kontakt vorhanden war. Da er das Theaterspiel nur als Spiel auffaßte und die Personen keinen Wirklichkeitsgehalt für ihn besaßen, faßte er das Stück als Rahmen für seine Unterhaltung auf; er hielt es daher nicht für taktlos, während der Vorstellung zu sprechen, denn wir haben es hier mit einer mehr schaulustigen als kunstverständigen Menge zu tun. Ein Vergleich mit den Besuchern unserer 6-Tage-Rennen ist keinesfalls abwegig.

Leider aber verfielen die Zuschauer bald ins Extrem und mißbrauchten den Theatersaal zu lärmender Unterhaltung, die oft genug in Prügeleien und tumultuöse Szenen ausartete. Das Theater wurde zum Treffpunkt für Stelldicheine, lichtscheues Gesindel sowie Damen und Herren des Hofes machten das Theater zum Aufenthaltsraum für ihre Zerstreuung.

Aus der Wichtigkeit, die Dryden dem Kampf gegen die Lärmmacher und Rowdies beimißt, läßt sich erkennen, welche Rolle sie wohl im Theater gespielt haben mögen:

> "There are a sort of Pratlers in the Pit,
> Who either have, or who pretend to Wit;
> These noisy Sirs so loud their Parts rehearse,
> That oft the Play is silenc'd by the Farce";
> (Ep. "King and Queen", 1682),

und einige Zeilen weiter:

> "The Noise continues, though the Scene is chang'd
> Now growling, sputt'ring, wauling, such a clutter,
> 'Tis just like Puss defendant in a Gutter;
> — — — — — — — — — —
> They roar so loud, you'd think behind the Stairs
> *Tome Dove*, and all the Brotherhood of Bears."

Schon im Shakespeareschen Theater gehörten derartige Lärmszenen zu Alltäglichkeiten, besonders an Markttagen gab es oftmals in dem Gedränge der Stehplatzbesucher großen Aufruhr, wenn einer der Taschendiebe, die in London — schon damals Weltstadt (Bristol war die nächstgrößte) — ein einträgliches Gewerbe ausübten, gefaßt worden war. Nunmehr war die Vorstellung nebensächlich geworden, man unterbrach die Aufführung und schleppte den Täter auf die Bühne, wo er, bis zum Ende der Vorstellung an einen Pfahl gebunden, dem allgemeinen Gelächter, besonders in den Aktpausen, ausgesetzt war[155].

---

[155] Vgl. Heft 12, Jg. 39, 1937 der „Woche", p. 37, kurzer, anonymer Artikel über die Zusammensetzung des Publikums im Shakespeareschen Theater.

Über die Zusammensetzung des Publikums in der Restaurationsperiode erfahren wir Näheres aus einem Prolog, den Dryden für eine Aufführung mit ausschließlicher Besetzung durch Schauspielerinnen (1672) verfaßte; hier zählt er die verschiedenen Typen auf, die das Parterre, die Logen und Galerien bevölkern[156].

Dichter wie Schauspieler sind machtlos den Unverschämtheiten des Publikums gegenüber; es bleibt dem Autor nur, mit sarkastischer Drastik die Zustände zu geißeln. Dryden bleibt nicht der einzige im Kampfe gegen die Radaubrüder, seine Kollegen unterstützen ihn nach Kräften[157]. Mit verbissenem Spott setzt Dryden sich über die skandalösen Zustände im Saale hinweg, mit derben Vergleichen umreißt er die Wesensart und Beschaffenheit seiner taktlosen Hörer.

"Yet, worse, their Brother Poets damn the Play,
And Roar the loudest, tho' they never pay.
The Fops are proud of Scandal, for they cry,
At every lewd, low Character, — That's I.
— — — — — — — — — —
Most Coxcombs are not of the Laughing kind;
More goes to make a Fop, than Fops can find."
(Pr. "Pilgrim".)

Im Prolog zu "Cleomenes" beschäftigt sich Dryden genauer mit dem Abschaum der Menschheit; er hat einen Generalangriff vorbereitet:

"Who bounce with Hands and Feet, and cry, Play, Play,
Who, to save Coach-hire, trudge along the Street;"

Die Lärmmacher beschmutzen sogar das Gestühl:

"Then print our matted Seats with dirty Feet;"

Sie gehen wegen einer Poussage ins Theater:

"Who, while we speak, make Love to Orange-Wenches,
And between Acts stand strutting on the Benches";

Eine richtige Vorstellung ist viel zu schade für diesen Mob:

"Where got a Cock-horse, making vile Grimaces,
They to the Boxes show their Booby Faces.

---

[156] "Here's good Accomodation in the Pit;
The Grave demurely in the midst may sit,
And so the hot *Burgundian* an the Side
Ply Vizard Masque, and o'er the Benches stride:
Here are convenient upper Boxes too,
For those that make the most triumphant show;
All that keep Coaches must not sit below.
There, Gallants, you betwixt the Acts retire,
And at dull Plays have something to admire:
We, who look up, can your Addresses mark,
And see the Creatures coupled in the Ark ..." (Prol. Women.)

[157] Bei Lee heißt es im Ep. "Sophonisba":
"Flutt'ring Hectores on the Vizard fall,
One half o'th'Play spend in noise and braul",
und Rochester widmet ihnen einen ganzen Prolog:
"Against the Disturbers of the Pit".

A Merry-Andrew such a Mob will serve,
And treat 'em with such wit as they deserve."
(Pr. "Cleomenes".)

Sie haben es ebenso wie die Kritiker verdient, verbannt zu werden:

"Let 'em go people *Ireland*, where there's need
Of such new Planters, to repair the Breed;
Or to *Virginia* or *Jamaica* steer ..."
(Pr. "Cleomenes".)

Ein ungemein demütigender Vergleich folgt:

"But have a Care of some *French* Privateer;
For, if they should become the Prize of Battle
They'll take 'em, black and white, for *Irish* Cattle."

Nun entdeckt er eine passende Aufgabe für die Zensoren: Sie sollten sich der Narren doch etwas annehmen:

"Arise, true Judges, in your own Defence,
Controul those Foplings, and declare for Sense;"

Wenn aber die Kritiker versagen sollten, dann sieht der Dichter schwarz, denn dann müßte sich das schöne Geschlecht gegen sie erheben, eine unerhörte Blamage für die „Kunstrichter":

"For, should the Fools prevail, they stop not there,
But make their next Descent upon the Fair.
Then rise, ye Fair; for it concerns you most,
That Fools no longer should your Favours boast:
'Tis time you should renounce 'em, for we find
They plead a senseless Claim to Woman-kind."
(Pr. "Cleomenes".)

Auf engstem Raume berühren sich die Gegensätze, auf der einen Seite das Kompliment, auf der anderen aber, mit Artigkeit verquickt, die niederschmetterndsten Beleidigungen; eine Reihe von Handlungen wird ineinandergeschachtelt, wobei die Übersichtlichkeit zu leiden beginnt. — Eine noch schlimmere Aussicht aber eröffnet sich den Narren im folgenden Couplet:

"Such Squires are only fit for Country-Towns,
To stink of Ale and dust a Stand with Clowns;"

Diese Verbannung aufs Land ist der Gipfel der Lächerlichmachung, nur möglich in einer für das Lächerliche so empfindlichen Gesellschaft, denn nichts war verhaßter als das Landleben. Die ganz feinen Wirkungen des Lächerlichen genügen nicht nur, sondern sind weit besser als plumpe Drastik. Die feine Nuance der Vertauschung des Stadtlebens mit dem Landleben reicht hin, jeden unsterblich lächerlich zu machen[158]. Die letzten Couplets bestehen nur aus Ratschlägen bezüglich der "Fools", die Dryden von hoher Warte aus erteilt. Wie ein Diktator steht er da, die Bitte wird zum Befehl[159]. Der überlegene, von arrogantem Selbstgefühl

---

[158] Vgl. Etherege's "Man of Mode, or Sir Fopling Flutter".

[159] "Let not, Farce-Lovers your weak Choice upbraid,
But turn'em over to the Chamber-maid.

geschwellte Tonfall tritt in den oben zitierten Zeilen deutlich zutage und drängt zum Finale:

"You can make Fools of Wits, we find each Hour;
But to make Wits of Fools is past your Pow'r."
(Pr. "Cleomenes".)

Durch das anhaltende wilde Getöse aber ist der Theatersaal von einer „Neuigkeitenbörse" nicht zu unterscheiden:

"One Theatre there is of vast resort,
Which whilome of Requests was called the Court.
But now the great *Exchange* of News 'tis hight ..."
(Pr. "Caesar Borgia".)

Mit Recht vergleicht Dryden das Theater mit einem Marktplatz, der vom Feilschen widerhallt:

"The play-house is a kind of Market-place;
One chaffers for a Voice, another for a Face;"
(Ep. "Henry II.".)

Es bleibt aber nicht beim Lärmen und Schreien, auch Zänkereien und Prügeleien werden im Saale ausgetragen, Betrunkene treiben sich wiederholt im Zuschauerraum herum, Verzögerungen durch Unzüchtigkeiten gehören nicht zu Seltenheiten, auf und hinter der Bühne wimmelt es manchmal von Nichtschauspielern[160], ja sogar Morde sollen während der Vorstellung vorgekommen sein. Dryden fürchtet deswegen den Mob, er glaubt sich befugt, nachdrücklichst Warnungen zu erteilen und die Konsequenzen einer ruchlosen Tat aufzuzeigen:

"Next, in the Play-house, spare your precious Lives; ...
Think on your Souls; ...
— — — — — — — — — —
If none of these will move the warlike Mind,
Think on the helpless Whore you leave behind.
We beg you, last, our Scene-room to forbear
And leave our Goods and Chattels to our Care."
(Ep. King and Queen.)

Daß sogar Duelle mit tödlichem Ausgang während der Aufführung im Theatersaal zur Ausführung gekommen sind, belegen verschiedene diesbezügliche Andeutungen in Pro- und Epilogen, zuerst eine Stelle im Epilog zur Eröffnung des Neuen Theaters im Jahre 1674 und weiterhin Zeugnisse von zeitgenössischen Autoren.

Or, if they come to see our Tragick Scenes,
Instruct them what a *Spartan* Heroe means:
Teach 'em how manly Passions ought to move,
For such as cannot Think can never Love;
And, since they needs will judge the Poet's Art,
Point 'em with Fescu's to each shining part ..."

160 Vgl. das Triplet aus des Ep. Pilgrim:
"What wou'd you say, if we should first begin
To Stop the Trade of Love behind the Scene:
Where *Actresses* make bold with married Men?"

"So may not *France* your Warlike Hands recal,
But leave you by each other's Swords to fall,
As you come here to ruffle Vizard Punk,
When sober rail, and roar when you are drunk."
(Ep. "Opening".)

Eine andere Warnung findet sich im "original broadsheet" (1682) des Epilogs zum "Duke of Guise", wo es heißt: „Verübt hier keine Stechereien! Verschont unsere Bühne damit. Wenn jedoch ein ‚anständiger' Mord geschehen soll, dann verübt ihn anderswo[161]!" Dieser Originalepilog, der uns zufällig erhalten blieb, könnte uns beweisen, daß die übrigen, leider abhanden gekommenen, noch ungeschminktere Dokumente darstellten als die bei der ersten Drucklegung aufgenommenen Pro- und Epiloge. Sie hätten uns, weil sie wahrscheinlich zwangloser waren, zweifellos noch ungenierter das Leben und Treiben der Menschen geschildert.

Dryden fährt fort: „Wir bitten Euch, von Morden abzusehen,

"Not for your Sakes, but for our Orange-wenches:
For you thrust wide sometimes, and many a Spark,
That misses one, can hit the other Mark."

Erfreulich ist nur, daß sich diese Zustände zum Vorteil auswirken für die Theaterkassen, denn wer vorbeugen will, bezahlt vier Schillinge zu seinem eigenen Nutzen und setzt sich in die Loge, wo er sicher hinter den „Damen" sitzt. Ein herzerfrischender Spott steckt in den Worten:

"This makes our Boxes full; for men of Sense
Pay their four Shillings in their own Defence:
That safe behind the Ladies they may stay,
Peep o'er the Fan, and judge the bloody Fray."
(Another Ep. zu "Duke of Guise".)

Ein historischer Beleg für ein Duell im Zuschauerraum findet sich bei Langbaine[162], der uns von einem derartigen, tragisch verlaufenen Falle berichtet: "Makbeth, a Tragedy; which was reviv'd by the Dukes Company, and re-printed with Alternations, and New Songs, 1674 ... At the Acting of this Tragedy, on the Stage, I saw a real one acted in the Pit; I mean the Death of Mr. Scroop, who received his death's wound from the late Sir Thomas Armstrong, and died presently after he was remov'd to a House opposite to a Theatre, in Dorset Garden ...", und auf Grund eines Augenzeugenberichtes[163] erfahren wir, daß einem Betrun-

---

[161] "Make here no Tilts; let our poor Stage alone;
Or if a decent Murder must be done,
Pray take a civil Turn to Marybone."

[162] Gerard Langbaine: An Account of the Engl. Dramatick Poets, or Some Observations and Remarks on the Lives and Writings of all those that have Publish'd either Comedies, Tragedies .. etc. Oxf. 1691, vol. I, 460.

[163] Beljame, a. a. O., p. 64, Note 3: Bericht von Reresby: «... 8 janvier 1679, comment un de ses amis faillit être blessé au théatre par un voisin ivre qui avait tiré l'épée.»

kenen, der das Schwert gezogen hatte, beinahe ein Menschenleben zum Opfer gefallen wäre.

Das Theater ist eben der Versammlungsplatz für arm und reich, für gut und böse, wobei bedauerlicherweise das Pack den größten Prozentsatz ausmacht. Den ganzen Wirrwarr der Zustände deutet das Couplet an:

"Noise, Madness, all unreasonable Things,
That strike at Sense as Rebels do at Kings!"
(Pr. "Loyal General".)

Die ganze ästhetische Verwilderung und Verderbtheit der Zeit trägt dazu bei, daß Epiloge wie jener zu "Tyrannick Love", von dem wir schon an anderer Stelle berichteten, für den Autor kein Wagnis mehr bedeuten[164]!

Das Dirnentum im Theater nimmt seit 1665 immer auffälligere Formen an. Der Wortschatz dieses Ressorts weist zahllose Synonyme auf: "Whore, Punk, Wench, Harlot, Strumpet, Pimp, Bastard, Bawd, Bawdy-House, Debauchery, Lewdness, Fornication" u. a; sie alle kommen in den Pro- und Epilogen immer wieder vor. Es wird zur Gewohnheit, daß die „besseren" Damen maskiert den Vorstellungen beiwohnen, eine Erscheinung, die die "Gallants" besonders ans Theater fesselt. Doch bald, als diese Methode von den Dirnen als probat erkannt und nachgeahmt wird, bietet sich mehr als genug Gelegenheit zu angenehmen und unangenehmen Verwechselungen. Crown entwirft im Epilog zu "Sir Courtly Nice" einen interessanten Tätigkeitsbericht einer solchen maskierten Person[165].

Bühne und Parterre beeinflussen einander gegenseitig. Daher meint Dryden, die Bühne sei auch nicht besser als das Parterre, denn beide betrügen einander:

"We Cheat you lawfully, and in our Trades;
You Cheat us basely with your Common Jades."
(Ep. "Kind Keeper".)

---

[164] Die Anheftung des zum Teil schon zitierten Nachspruchs läßt schon einige Deutungen über die sittliche Verwilderung des Restaurationszeitalters zu: „Halt! Bist Du verrückt? Du verfluchter Hund! Ich will aufstehen und den Epilog vortragen!" Dann wendet sich Nell Gwynn an die Zuschauer mit den Worten: „Ich komme, liebe Leute, Euch seltsame Neuigkeiten zu berichten. Ich bin der Geist der armen Nelly; seien Sie nicht erschreckt, meine Damen, ich werde höflich sein. .. O Dichter, verfluchter, dummer Dichter! Wer konnte sich so gefühllos zeigen, Nelly aus Liebe sterben zu lassen. Nein! Was noch schlimmer ist, sie zu Beginn der Osterzeit zu töten, in der Torten- und Käsekuchenzeit. Aber ich werde es dem Narren schon heimzahlen, denn ich werde nicht ein gutes Wort sagen, sein unmodernes Stück zu entschuldigen!" In diesem Tone geht es weiter.

[165] "Our Gallery too, were finely us'd of late,
Where roosting Masques sat cackling for a Mate;
They came not to see Plays but act their own,
And had thring'd Audiences when we had none.
Our Plays it was impossible to hear,
The honest Country Men were forc't to swear:
Confounded you, five bawdy prating o're,
Or Zounds, I'le fling you i'the Pitt, you bawling Whore."

Mit Pestilenz beginnt "The Kind Keeper, or Mr. Limberham", und mit Massakrierungen endet das Stück. Wenn man diese Komödie nur als keck bezeichnet, so geht man dem eigentlichen Inhalt aus dem Wege, denn sie spielt tatsächlich in einer Bordellatmosphäre und ist zu sehr von wüster Unmoral und Zügellosigkeit erfüllt — die Dryden doch eigentlich zu geißeln sich bemüht —, so daß die beabsichtigte satirische Substanz beiseite gedrängt wird. Nebenbei ist der Schwulst, Bombast und die bis zum äußersten vorgetriebene Vulgarität einiger Szenen geradezu unerträglich und macht die „Komödie" ungenießbar. Der Epilog treibt im gleichen Fahrwasser und bietet uns Gelegenheit, die Zusammensetzung des Parterres kennenzulernen. Mr. Limberham als Epilogist faßt schon in der Einleitung drastisch zusammen, was damals üblich ist:

"To keep a Punk is but a common evil;
To find her false, and Marry, — that's the Devil."

Zwar ist Limberham nun verheiratet, aber die folgende Warnung wird dennoch als nötig erachtet:

"Now I am Married, I must sit down by it;
But let me keep my Dear-bought Spouse in quiet:
Let none of you Damn'd *Woodalls* of the Pit
Put in for Shares to mend our breed in Wit;
We know your Bastards from our Flesh and Blood,
Not one in ten of yours e're comes to good,
In all the Boys their Fathers Vertues shine,
But all the Female Fry turn *Pugs*, like mine."

Die letzten Zeilen geben uns einen Einblick in die damaligen Verhältnisse in London:

"When these grow up, Lord, with what Rampant Gadders
Our Counters will be throng'd, and Roads with Padders.
This Town two Bargains has, not worth one farthing,
A *Smithfield* Horse, and Wife of *Covent-Garden*[166]."

Im Epilog zur Komödie — besser Tragikomödie — "Marriage à la Mode" fühlt Dryden sich ebenfalls veranlaßt, darauf hinzuweisen, daß er „nur einige Proben" aus der Reichhaltigkeit des Materials herausgeschnitten habe. Im Endcouplet des Prologs genügt die Angabe, daß der Dichter der Geschmacksverderbnis, mit welchen Mitteln sei gleichgültig, weitgehende Berücksichtigung zuteil werden lassen wolle:

"For that's one way, how e're the Play fall short,
T'oblige the Town, the City, and the Court."

Und doch teilt er uns im Epilog mit, daß er aus reiner Bescheidenheit und Rücksichtnahme auf sein Publikum die Schwächen und Fehler fast noch nicht ernst genug dargestellt habe:

---

[166] Die letzte Zeile spielt auf ein damals geläufiges Sprichwort an: "...whoso goes to Westminster for a wife, to St. Paul's for a man, and to Smithfield for a horse, may meet with a whore, a knave, and a jade" (Scott, a. a. O. VI, 119); eine Anspielung auf dieses Sprichwort findet sich ferner bei "Henry IV.", 2. T., Akt 1, Szene 2, wo Falstaff bemerkt: "I bought him in St. Paul's and he'll buy me a horse in Smithfield and I could get me but a wife in the stews, I were manned, horsed, and wived."

"He would not quite the Woman's frailty bare,
But stript 'em to the waste, and left'em there:
And the man's faults are less severely shown
To strain himself, in complainance to you:
For he considers that himself is one ...
Somme stabbing Wits, to bloudy Satyr bent,
Would treat both Sexes with less complement:
Would lay the Scene at home; of Husbands tell,
For Wenches taking up their Wives i'th'Mell;
And a brisk bout, which each of them did want,
Made by mistake of Mistris and Gallant."
(Ep. "Marr. à la Mode".)

Als bescheidener Autor jedoch möchte er seine Hörer mit genaueren Angaben verschonen:

"Our modest Author thought it was enough
To cut you off a Sample of the stuff:
He spared my shame, which you, I'm sure, would not,
For you were all for driving on the Plot";
(Ep. "Marr. à la Mode".),

obgleich das Publikum sich gewißlich für die Fortsetzung des Stückes eingesetzt hätte — ein bezeichnender Hinweis:

"You sigh'd when I came in to break the sport,
And set your teeth when each design fell short." —

Wenn auch "Marriage à la Mode" durch seine komische Handlung erfreut, so ist doch die Ausdrucksweise gelegentlich mehr als gewagt, womit sich Dryden nichtsdestoweniger im Epilog dazu noch brüstet. Tatsächlich sind aber in seinen Pro- und Epilogen manche Stellen weit schlüpfriger als die Stücke selbst. Ein Muster zynischer Eindeutigkeit liegt uns im Prolog zu "Evening's Love" vor, der noch dazu in bedenklichem Gegensatz zur Moralpredigt der Vorrede steht. Lassen wir den Autor sprechen:

"WHEN first our Poet set himself to write,
Like a young Bridegroom on his Wedding-night,
He laid about him, and did so bestir him,
His Muse could never lye in quiet for him:
But now his Honey-moon is gone and past,
Yet the ungrateful drudgery must last,
And he is bound, as civil Husbands do,
To strain himself, in complaisance to you:
To write in pain, and counterfeit a Bliss,
Like the faint smackings of an after-Kiss."
(Pr. "Evening's Love".)

Der Schluß mit der Anrufung des Publikums läßt nichts an frecher Deutlichkeit zu wünschen übrig:

"Be kind to day, and Cuckold him to morrow."

Diesen Zug ins Frech-Zügellose zeigen alle Komödien Drydens, angefangen beim "Wild Gallant", über die "Rival Ladies, Maiden Queen", und "Assignation" bis zum "Kind Keeper, or Mr. Limberham", und sogar

"Amphitryon" 1690 läßt noch keine Besserung erkennen[167]. Immerhin mag es Dryden zur Ehre angerechnet werden, daß er seinen Komödien selbst auch wenig Wert beigemessen hat; der Sinnenkitzel erschien ihm eben notwendig, sollten seine Stücke einschlagen und den Erfolg bringen, den er von ihnen erhoffte — vorwiegend also finanziellen Erfolg. Er kam nur, gleichzeitig aber sich selbst vergessend, den Forderungen des Publikums nach, das an der äußeren Gestalt und an der Aufmachung mehr Freude hatte als an innerem Gehalt. Und doch ist ihm der Vorwurf nicht zu ersparen, daß es in seiner Macht gelegen hätte, wenn auch nicht damit aufzuräumen, so doch eine langsame Geschmackswandlung anzustreben und herbeizuführen.

Ein typisches Kriterium für die Einstellung des Restaurationsmenschen ist aber, daß intime Vorgänge nicht offen heraus gesagt, sondern fein versteckt und umschrieben werden. Wenn zwar Rochester es wagt, in seinen Satiren auf König und Hof ohne alle Schminke die delikatesten Themen zu behandeln, so erscheint die versteckte Ausdrucksweise für derartige Bedenklichkeiten nur noch schlimmer. Wenn auch zugegeben sein soll, daß das Zeitalter selbst nicht so ausschweifend gewesen ist, wie es überall dargestellt wird, so ist doch dieses Sich-Rühmen von Taten, die gar nicht stattgefunden haben, das Allerbedenklichste. Wenn die Menschen einander erzählen, wieviel und welche erotischen Erlebnisse sie hinter sich haben und dabei maßlos übertreiben, um angestaunt zu werden, so ist es ohne Zweifel berechtigt, wenn wir diese Sucht nach erdachten Lastern als weit gefährdender einschätzen als die Übeltaten selbst. Auch Dryden straft diese Aufschneiderei, die er durch einen wirkungsvollen Gegensatz zu illustrieren sich bemüht, im Epilog zu "Amphitryon", der damals durchaus volkstümlichen Komödie:

> "For *Jove* the good Example did begin.
> Mark too, when he usurp'd the Husband's name,
> How civilly he sav'd the Ladies fame.
> The secret Joys of Love he wisely hid;
> But you, Sirs, boast of more than e'er you did.
> You teize your Cuckolds; to their face torment'em;"

Der Gegensatz scheint ihm noch nicht scharf genug umrissen zu sein, deshalb verstärkt er ihn nochmals durch die nachfolgenden Couplets. Die Anschuldigungen gegen seine Zeitgenossen werden gewissermaßen in eine Klammer genommen und in einer zwiefachen Gegenüberstellung zur Vertiefung des Eindrucks gleichsam erdrückt:

> "But *Jove* gave his, new Honours to content'em;
> And, in the kind Remembrance of the Fair,
> On each exalted Son, bestowed a Star.

---

[167] In diesem Zusammenhang ist die Einstellung von Gilfillan (The Poet. Works of John Dryden, vol. II, p. VII) von einigem Interesse. Gilfillan behauptet nämlich, Drydens Dichtwerke seien zum größten Teil frei von Schlüpfrigkeiten... "with the exception of a few of the Prologues, which we print under protest".

For these good deeds, as by the date appears,
His Godship flourish'd full Two thousand Years."
(Ep. "Amphitryon".)

Man wolle nicht behaupten, der Hof Elisabeths sei etwa weniger ausschweifend gewesen, er war nur nicht so skandalös. Es gab keine derartigen Gemeinheiten auf der Bühne, sondern alles gehörte mehr in die Kategorie derben Spottes eines „barbarischen" Zeitalters. Die wachsende Verfeinerung delikater Obszönitäten ist aber erst das Werk der Restauration, wie Dryden auch selbst zugibt:

"The Sin was of our native Growth, 'tis true;
The Scandall of the Sin was wholly new.
Misses there were, but modestly conceal'd;
White-hall the naked *Venus* first reveal'd,
Who standing, as at *Cyprus*, in her Shrine,
The Strumpet was ador'd with Rites Divine."
(Ep. "Pilgrim".)

Daher mußte auch die Frau von überlieferten Hemmungen befreit werden, sie mußte brechen mit einer überlieferten Gesittung, ihre Fraulichkeit aufgeben, damit sie im Rededuell dem Manne nicht nachstand. So erkämpfte sie sich eine gewisse Gleichberechtigung, die ihr aber das zahlenmäßige Anwachsen der käuflichen Mädchen z. T. wieder zuschanden machte. Selbst die vornehmeren Frauen hatten ein hohes sittliches Ideal nicht zu verteidigen gewußt und waren wenig entfernt von dem niedrigen Niveau ihrer minderwertigen Geschlechtsgenossinnen. Offensichtlich stellten die Frauen den größten Teil der Theaterbesucher dar[168], auf die so viele der satirischen Äußerungen Drydens gemünzt sind. Schon durch die veränderte Einstellung zur Ehe tritt eine Verschiebung, ein richtiger Umschwung zum Familienleben ein, und dieser zieht zwangsläufig weitere Verfallserscheinungen nach sich. Die Zeit der Restauration ist eine Zeit des Rationalismus und der Experimente. Man experimentiert mit gesellschaftlichen Verhältnissen und sucht sie zu rationalisieren. Liebe und Geschlechtstrieb sind nicht zu trennen, so fordert man. Die Eifersucht bleibt äußerster Fluch der Lächerlichkeit. Ohne die Ehe-Experimente wäre die Restaurations-Komödie undenkbar und unmöglich. Mit Witz und Spott setzt man sich über die Reinheit der Frau hinweg[169]. Unter diesem Gesichtswinkel werden uns manche ausfälligen Bemerkungen Drydens hinsichtlich des Charakters, der Schattenseiten und Schwächen der Frau verständlicher. Ihre Emanzipation wird schon durch die Übertragung der Schauspielereigenschaft offensichtlich, sie wird potenziert durch die Übernahme männlicher Rollen, ja sogar ganzer dramatischer Werke[170]. Zwar macht Dryden wieder die Einschränkung:

---

[168] Vgl. J. Pendlebury: Dryden's Heroic Plays, London 1923, p. 96.

[169] Vgl. "Ind. Emp." I, 1; Scott, a. a. O. II, 209.

[170] "The Maid. Queen, When acted by the Women only", 1672; Thom. Killigrew's "The Parson's Wedding", "All by Women"; vgl. auch Waller's "Prologue for the Lady-Actors", u. Ward, a. a. O. III, 285.

die Zeitverhältnisse seien schuld daran; aber dieser fadenscheinige Vorwand zieht nicht mehr:

> "Since we thus freely our hard Fate confess,
> Accept us, these bad Times, in any Dress."
> (Pr. "Maiden Queen", 1672.)

Dieses bedeutungslose Verschleierungsmanöver rettet auch nicht über die wahren Zustände hinweg. Der krampfhafte Versuch einer Verteidigung der Gleichgestelltheit repräsentiert sich uns aufdringlich genug im Nachspruch zur zweiten Aufführung der "Maiden Queen" aus dem Jahre 1672, den Mrs. Reeve in Männerkleidung epilogiert:

> "Why should not then we Women act alone,
> Or whence are Men so necessary grown?"

Eine passende Begründung koketten Inhalts fehlt ebensowenig:

> "Here we presume, our Legs are no ill Sight,
> And they will give you no ill Dreams at Night."
> (Ep. "Maiden Queen"[171].)

Auf der anderen Seite aber sucht die Restaurationsperiode mit ihrem Anspruch auf Selbstbestimmung, gleichgültig, um welches Geschlecht es sich handelt, nach einem Äquivalent und findet es ... im Heroic Play. Das Zeitalter will so gern heroisch sein und ist es doch so wenig. Der in Frankreich erzogene König braucht diese Ritterromantik vergangener Tage, und das Volk, in dessen Mittelpunkt der König steht, begeistert sich ebensosehr daran und bekundet schon durch den Theaterbesuch seine königstreue Gesinnung. Auf die Dauer jedoch kann sich auch diese künstliche Wiederbelebung nicht behaupten, und das "Heroic Play" versinkt, als man sich satt gesehen hat — als es Verzerrungen ad absurdum erfahren hat[172] —, wobei es zweifelhaft erscheint, ob diese Pathetik überhaupt ernst gemeint war. So kämpfen zwei Zeitalter miteinander, zwei Welten nehmen körperliche Gestalt an im Restaurationsmenschen.

Die Frau erfährt bei Dryden eine Art Vergröberung, die oft genug eine unangenehmere Form gewinnt als bloße Satire. Etherege dagegen geht viel feinfühliger vor, bei ihm ist das Lächerliche schon in leisester Berührung herausgehoben, besonders in seiner letzten Komödie, die schon etwas vollkommen Geschlossenes darstellt und auf wesentlich höherer Ebene steht als alle anderen Lustspiele jener Tage. Während bei Wycherley ein brutalerer Zug in Erscheinung tritt, bahnt sich bei Congreve schon eine mehr klassische Note an; sie ist bei letzterem viel mehr durchgeformt, viel geschmeidiger. Während Drydens Komödien noch mit unerhörter Vulgarität um Effekte feilschen, stellt Etherege's "Man of Mode, or Sir Fopling Flutter" eigentlich schon etwas völlig Neuartiges dar. In

---

[171] Jeremy Collier hatte uns eine, wenn auch deprimierende Formulierung über den Typ des "fine Gentleman" vermittelt (s. S. 66); die Frau der Restauration tut er mit dem einfachen Hinweis ab: "The fine Ladies are of the same Cut with the Gentlemen ..." (Collier, a. a. O., p. 146).

[172] Vgl. "Conquest of Granada".

der Führung der Handlung und Situationskomik ist dieser selbständiger und origineller, die nächtlichen Verwechselungen und prekären Bilder verschmäht er. Diese Differenz in Aufbau und Inhalt zwischen den Komödien Drydens und Ethereges zeigt sich gleichermaßen in der Darstellung der Frau[173]. Das folgende Beispiel aus Drydens Epilog zu "Mithridates" mag dies veranschaulichen:

"YOU'VE seen a Pair of faithful Lovers die:
And much you care, for most of you will cry,
'Twas a just Judgment on their Constancy.
For Heaven be thank'd, we live in such an Age,
When no man dies for Love, but on the Stage:
End ev'n those Martyrs are but rare in Plays;
A cursed sign how much true Faith decays:
Love is no more a violent desire;
'Tis a meer Metaphor, a painted Fire.
In all our Sex, the name examin'd well,
Is Pride to gain, and Vanity to tell.
In Woman, 'tis of subtil int'rest made;
Curse on the Punk that made it first a Trade!
She first did Wits Prerogative remove,
And made a Fool presume to prate of Love."

Wie ein Bekenntnis klingen die folgenden Couplets und offenbaren dazu Drydens Gesamteinstellung, die einem Charakterurteil nahekommt:

"Let Honour and Preferment go for Gold,
But glorious Beauty is not to be sold;
Or, if it be, 'tis at a rate so high,
That nothing but adoring it shou'd buy.
Yet the rich Cullies may their boasting spare;
They purchase but sophisticated Ware.
'Tis Prodigality that buys deceit,
Where not the Giver, and the Taker cheat.
Men but refine on the old Half-Crown way;
And Women fight, like *Swizzers*, for their Pay."
(Ep. "Mithridates".)

Dryden stellt häufig die Frau der Restauration verzeichnet dar, er mengt sie zusammen mit anderen Typen; für ihn ist die Frau, die im Zuschauerraum sitzt, die Frau als solche. Er bringt sie fast ausschließlich in sittlicher Ungebundenheit und Zügellosigkeit zur Darstellung und verzerrt dadurch ihr wahres Bild, denn er macht nahezu keinen Unterschied zwischen der Frau und der Dirne. Wahrer Gefühlserregungen ist die Frau unfähig; sie äußert und verbirgt ihre „Freude durch Schreien", berichtet Dryden:

"We Women love like Cats, that hide their Joys
By growling, squaling, and a hideous Noise."
(Ep. "Princess of Cleves".)

---

[173] Vgl. die Charakteranalyse der Frau der Restaurationszeit bei Hedwig Mau: „Das junge Mädchen", ein Beitrag zu dem Thema: Die Frau in der Komödie der Restauration, in Britannica, hrsg. v. Sem. f. engl. Spr. u. Kult. an der Hansischen Universität, Heft 13, Hbg. 1936, p. 67 ff.

Es sind aber dies keine leichtfertigen Äußerungen, die nur hingeworfen erscheinen könnten, sondern sie enthalten seine wahrhafte Meinung, im Gegensatz zum Geist der Komödie, der von vornherein die Dinge nicht ernst nimmt. Manche zweifelerregenden Bedenklichkeiten zeigen deshalb nicht etwa seinen Wagemut, sondern beweisen nur seine natürliche Offenheit und Geradheit. Dadurch erhalten Drydens Pro- und Epiloge für uns diese auffällige Wirklichkeitsnähe.

Während Drydens Vorbilder Boccaccio oder selbst Chaucer alle Dinge beim rechten Namen nennen, weil für sie nichts Schlüpfriges darin liegt, wählt Dryden seine Äußerungen mit effekthaschender Bestimmung. Aus einer ungezwungenen, selbstverständlichen Natürlichkeit und Ursprünglichkeit entwickelt sich die ungesunde Sucht, darin etwas Bedenkliches zu sehen. Erst die Einstellung der späteren Generationen schuf aus ihnen Zweideutigkeiten.

Bei Dryden sind sie trotz aller Aufrichtigkeit mit einer Fülle anderer Gedanken eng verflochten; im Vergleich bieten sich besonders günstige Gelegenheiten, sie einzustreuen. Der Vollständigkeit halber werde ich einige Proben folgen lassen:

Aus dem Leben eines "Spark", eines Stutzers, Galans:

"As some raw Squire, by tender Mother bred,
Till one and Twenty kept his Maidenhead;
(Pleas'd with some Sport, which he alone does find,
And thinks a secret to all Humane kind,)
Till mightily in Love, yet half afraid,
He first attempts the gentle Dairymaid:
Succeeding there, and, led by the renown
Of *Whetstones* Park, he comes at length to Town ..." etc.
(Pr. "Wild Gallant", rev.)

Anspielung auf die Vorstellungskraft des Hörers:

"Or, if your fancy will be farther led
To find her Woman, it must be abed."
(Pr. "Tempest".)

Vergleich, absichtlich in Unzüchtigkeiten hinübergleitend:

"But should these janty Lovers daily come
To do your Work, like your good Man at home ...
These are Gallants but for a Holiday.
Others you had, who oftner have appear'd,
Whom for meer impotence you have cashier'd."
(Pr. "Evening's Love".)

Vergleich des schmucklosen Theaters mit einer Dachstube, wo „auf einer groben Decke dieselben Umarmungen möglich sind wie zu Hause":

The worse the Lodging is, the more the Love.
For much good Pastime, many a dear sweet hug
Is stol'n in Garrets, on the humble Rugg.
Here's good Accomodation ..."
(Pr. "Women".)

Äußerung mit beabsichtigter erotisierender Wirkung:

"Here we presume, our Legs are no ill Sight,
And they will give you no ill Dreams at Night.
In Dreams both Sexes must their Passions ease,
You make us then as civil as you please."
(Ep. "Maiden Queen", 1672.)

Vergleich eines jungen Dichters mit einer Jungfrau:

"GALLANTS, a bashful Poet bids me say
He's come to lose his Maidenhead to-day."
("A Prologue".)

und

"A Virgin Poet was serv'd up to day,
— — — — — — — — — —
But, like a Girl, whom several wou'd enjoy,
Begs leave to make the best of his own natural Toy."
(Ep. "Loyal Brother".)

Betont obszöne Wortwahl:

"..... our nasty Nation
Chaws its own Excrement, th'Association."
(Pr. "Duke of Guise".)

Unflätigkeiten in Vergleichsbildern:

"A Commonwealth sounds like a common Whore";
(Ep. "Loyal Brother".)

Politisch begründete Unverblümtheiten:

"Of this damn'd Grievances ev'ry Whigg complains,
They grunt like Hogs till they have got their Grains."
(Ep. "Loyal Brother".)

Unverschämtheiten, von einer Schauspielerin „zum Besten" gegeben:

"The Punk of *Babylon* in Pomp appears,
A lewd Old Gentleman of seventy years;
Whose Age in vain our Mercy wou'd implore,
For few take Pity on an Old-cast Whore.
The Devil, who brought him to the shame, takes part;
Sits cheek by jowl in black to chear his heart ..."
(Pr. "Loyal Brother".)

Triviale Ausdrucksweise:

"The Doughty BULLIES enter Bloody Drunk,
Invade and grabble one another's PUNK;"
(Pr. "Disappointment".)

Die Zahl der Beispiele ließe sich beliebig vermehren, ja, Dryden bringt es sogar fertig, sich wegen seiner Sittsamkeit zu entschuldigen:

"Pray pardon him his want of Wickedness.
He's towardly, and will come on apace;
His frank Confession shows he has some Grace."
(Pr. "Wild Gallant", rev.)

Daß diese Obszönitäten aber nicht etwa nur eine Domäne Drydens gewesen sind, dafür sprechen mehr als genug Proben in Vor- und Nach-

sprüchen seiner Zeitgenossen. Als das Publikum Prologe und Epiloge dieser Zusammensetzung kennen und schätzen gelernt hatte, erwartete es von Fall zu Fall mehr handfeste Zoten darin. So wie ein ernstes Dichtwerk als fad und langweilig angesehen wurde, so wollte man lieber gar keinen Vor- und Nachspruch genießen, als auf diese pikanten Zutaten und ergötzlichen Leckerbissen verzichten. Schon dadurch, daß die Schamlosigkeiten von einem doch immerhin einstudierten Sprecher, lieber allerdings durch ein noch unverdorbenes junges Mädchen, von der Bühne herunter in die Menge geschleudert wurden, erhielten die Zweideutigkeiten gewissermaßen ein konzessioniertes Gepräge. Schließlich stand doch eine Autorität hinter dem Werke, die dafür verantwortlich zeichnete. Mehrfach wird behauptet, die Laszivität des Restaurationstheaters habe ihren Ursprung in der Unsittlichkeit des Hofes Karls II. Der Aufenthalt des Königs in Frankreich sei so verderblich gewesen, seine Höflinge hätten die Unmoral aus dem Nachbarlande mitgebracht und England damit infiziert. Der ersten Behauptung ist eine gewisse Berechtigung nicht abzusprechen, der zweiten aber steht die Tatsache gegenüber, daß sich das französische Drama jener Zeit durchaus in den Grenzen der Schicklichkeit und des Anstandes gehalten hat. Die Ausschweifungen des Hofes haben keinesfalls allein ihren Ausgangspunkt bei den Stuarts.

Zu Anfang vertritt Dryden seine schlüpfrige Schreibweise mit verschiedenen, aber wenig stichhaltigen Begründungen. So fordert er im Prolog zu "Tyrannick Love", daß die „Dichter kühn und beherzt sein sollten, sie verdürben sich sonst mit übertriebener Sorge ihr Geschäft; sklavische Kleinigkeitskrämer würden es nie zu einer Vortrefflichkeit und Vollendung bringen ... Übereilung sei besser als Furcht ... Sittenlosigkeit habe es immer gegeben", „was sich in seinem Zeitalter vor aller Welt abspiele, habe vordem seine Zuflucht in der Heimlichkeit gesucht und gefunden":

> "E're this, of Saints had any Secret Motion,
> 'Twas Chamber Practise all, and Close Devotion ...
> Nothing but open Lewdness was a Crime."
> (Ep. "Pilgrim".)

Immerhin gibt er im Jahre 1678 in der Vorrede zu "All for Love" zu, daß "some actions, though Natural, are not fit to be represented, and broad obscenities in Words ought in good Manners to be avoided". Doch bevor er Wandel schaffen und seine Mißgriffe bereuen konnte, mußte er die bittere Pille Jeremy Collier's schlucken, der ihm mit einer Unzahl schlagender Beweise arg zusetzte[174].

Dryden ist mit seinen dramatischen Schöpfungen nie so recht zufrieden gewesen[175], obwohl er unbeirrt den alten Kurs weitersteuerte. Wenn sich auch in späteren Jahren ein Anflug von Reue bemerken läßt,

[174] Collier, a. a. O., p. 12: "And which is still more extraordinary, the Prologues, and the Epilogues are sometimes Scandalous to the last degree"; p. 8: "The Poets make the Women speak Smuttily ..."

[175] Vgl. die Widmung zu "Aureng-Zebe" und die Vorr. zu "Don Sebastian".

so kann von einer Kontrition keine Rede sein. Wenige Tage vor seinem Tode, in seiner letzten schriftlichen Äußerung, dem Epilog zu Fletcher's "Pilgrim", versucht er sich noch einmal an einer Rechtfertigung, indem er sich reinzuwaschen sucht unter Abwälzung jeglicher Schuld. Er lenkt die Verantwortung von sich ab mit dem Hinweis, seine zeitgenössischen Kollegen hätten sich ebensosehr um eine Geschmacksänderung bemühen müssen, vor allem aber trügen König und Hof die Hauptschuld:

"But sure, a banisht Court, with Lewdness fraught,
The Seeds of open Vice returning brought.
Thus lodg'd, (as Vice by great Example thrives,)
It first debauch'd the Daughters and the Wives.
— — — — — — — — — —
Misses there were, but modestly conceal'd;
White-hall the naked *Venus* first reveal'd;
Who standing as at *Cyprus* in her Shrine,
The Strumpet was ador'd with Rites Divine."
(Ep. "Pilgrim".)

Zu einer Reform kann er sich nicht entschließen, sie erscheint ihm unmöglich. Er ist davon überzeugt, daß seine Bemühungen fruchtlos geblieben wären; alle Angriffe auf die Bühne und ihre Verwilderung hätten immer wieder die Wirkungslosigkeit der Reformbestrebungen bewiesen.

"As for reforming us, which some pretend,
That Work in *England* is without an end;
We well may change, but we shall never mend."
(Ep. "Pilgrim".)

Er selber aber fühlt sich zu schwach, dieses Reinigungswerk in Angriff zu nehmen und vollenden zu können:

"In short, we'll grow as Moral as we can,
Save, here and there, a Woman or a Man;
But neither you, nor we, with all our pains,
Can make clean work; there will be some Remains;"
(Ep. "Pilgrim".)

Seine Zuversicht gilt dem heranbrechenden Zeitalter:

"Yet, if you can but bear the present Stage,
We hope much better of the coming Age."
(Ep. "Pilgrim".)

Erst nach Drydens Tode, im Jahre 1704, untersagte die Königin Anna den Zuschauern das Betreten der Bühne, verbot die Anlegung von Masken und ließ darüber wachen, daß jeder Besucher den vorgeschriebenen Eintrittspreis entrichtete. Nur langsam brach sich eine gesündere Auffassung Bahn, wenngleich es lange dauerte, bis die wirren Theaterverhältnisse der Restaurationsperiode der Vergangenheit angehörten. Chronologisch läßt sich daher die Zügellosigkeit der Restaurationszeit und ihrer Bühne nicht scharf abgrenzen. Erst spät hat sich das Theater von dem Schandfleck der Unsittlichkeit befreien können, wenn sich auch schon in den Jahren 1725 bis 1730 auf der ganzen Linie eine Änderung bemerkbar macht.

Bei gerechter Beurteilung ist jedoch Dryden der Vorwurf nicht zu ersparen, daß er aus materiellen Gründen der Verwilderung seiner Zeit nur Vorschub geleistet habe. Er war eben kein geborener Dichter, der, einem inneren Drange folgend, ungeachtet der Anerkennung, seine Werke schuf. Ein gehöriger Teil Geschäftstüchtigkeit bestimmte die Anlage seiner Dichtwerke, und erst die Abendröte seines Lebens schenkte uns Werke von bleibendem Werte.

Drydens Stellung zu seinen Vorgängern ist denkbar zwiespältig. Er ist Repräsentant der Restauration und betrachtet aus diesem Gesichtswinkel heraus die gesamte Literatur seiner Vorgänger. Sein kritisches Empfinden zeigt sich hier besonders deutlich, denn stets verquickt er Anerkennung mit harter Kritik, die oft an Verunglimpfung grenzt[176]. Schon die Formulierung: „In früheren Zeiten waren gute Prologe so selten wie heute gute Stücke" (Prol. "Rival Ladies") enthält diese beiden Elemente.

Im nachfolgenden sollen nur die im Zusammenhang mit den Pro- und Epilogen auftretenden Bemerkungen über andere Dichter für unsere Untersuchung in Betracht kommen.

Wenn auch Dryden die Kunstwerke seines großen literarischen Vorfahren gewissermaßen verballhornt, so mag doch anerkannt werden, daß er sich stets bemüht hat, an die Elisabethanische Tradition anzuknüpfen, als der geltende Geschmack sich auf die Franzosen konzentrierte. Drydens Bemühung, in ein gerechtes Verhältnis zu Shakespeare zu kommen, findet beredten Ausdruck in der Bewunderung des großen Vorfahren im Essay of Dramatick Poesy sowie im Prolog zum "Tempest". Freilich fehlt es nicht an Stellen, wo das Gegenteil zutage tritt. Nur einen Beispielsatz will ich neben zahlreichen anderen Belegen dieser Art herausgreifen. In der "Defence of the Epilogue" heißt es: "Let any Man who understands English, read diligently the Works of Shakespeare and Fletcher, and I dare undertake that he will find in every Page either some Soloecism of Speech, or some notorious Flaw in Sense"[177]. Diese Zeilen sind nur ein Beweis dafür, daß er um jeden Preis bemüht war, die Verfeinerung seines Zeitalters zum Ausdruck zu bringen[178]. Die Gründung der Royal Society, der Dryden zwar nur kurze Zeit angehörte, trägt erheblichen Anteil daran. Außerdem aber lassen die Vorwürfe deutlich erkennen, daß

---

[176] Interessant ist auch, daß Dryden nach dem Streit mit Rochester jede Gelegenheit wahrnimmt, seinen Spott auf die Höflinge zu konzentrieren anstatt wie vorher auf das Bürgertum.

[177] Malone, a. a. O., vol. I, part II, p. 232—33.

[178] "If Love and Honour now are higher rais'd,
'Tis not the Poet, but the Age is prais'd,
Wit's now ariv'd to a more high degree;
Our native Language refin'd and free ..."
(Ep. "Sec. Part Conqu. of Granada".)

Drydens Shakespeare-Studium noch in den Kinderschuhen steckte[179]. Die "Defence of the Epilogue" ist ein typisches Zeugnis für die Einstellung seiner Zeit, die sich brüstet, „daß man es so herrlich weit gebracht habe in feiner Konversation"[180]. Der König habe bei seiner Rückkehr eine in Barbarei verkommene Nation vorgefunden, erst seine Reform habe die Menschen wieder befreit. Selbst der Angriff "Let us therefore admire the Beauties and the Delights of Shakespeare, without falling after him into a Carelessness and (As I may call it) a Lethargy of Thought, for whole Scenes together ..." gruppiert sich zu der übrigen rückhaltlosen und einseitigen Verteidigung seines Königs, seiner Zeit. Dryden wollte gar kein tieferes Verständnis für die ihm roh erscheinende Derbheit seiner Vorgänger zeigen, wo er doch mitten hineingewachsen war in das „gebildete Zeitalter" des galanten Königs[181]. Kein „Konkurrenzneid" spricht aus seinen Schmähungen, sondern wahre, ehrliche Überzeugung von dem Fortschritt seiner Zeit[182].

Bald aber wird er Shakespeare gerechter, und in den folgenden Zeilen aus dem Prolog zum "Tempest" ringt sich die Anerkennung und Würdigung Shakespeares durch, selbst wenn man es als unbarmherzig bezeichnet, daß Dryden Shakespeares gelehrten Staub auf die Bühne zitiert.

"As when a Tree's cut down, the secret root
Lives under ground, and thence new Branches shoot,
So from old *Shakespear's* honoured dust this day
Springs up and buds a new reviving Play:
Shakespear, who (taught by none) did first impart
To Fletcher Wit, to labouring *Johnson* Art,
He Monarch-like, gave those his subjects law,
And is that Nature which they paint and draw.
Fletcher reach'd that which on his heights did grow,
Whilst *Johnson* crept and gather'd all below ...
One imitates him most, the other best."
(Prol. "Tempest".)

Uneingeschränkte Bewunderung zollt er dem Unerreichbaren, obwohl Davenants und Drydens Bearbeitung[183] wenig Geschmack und Verehrung für den großen Vorfahren zeigt.

---

[179] Vor 1664 wird Shakespeare nirgendwo bei Dryden erwähnt. "Troilus and Cress." hält er beispielsweise (vgl. Vorr. "Tr. and Cr.") für eine der ersten dichterischen Bemühungen Shakespeares. Malone meint sehr richtig (a. a. O., vol. I, part I, 233): "I do not suppose that he was before unacqainted with the best English Poets, but that he had not studied them with care and attention."

[180] Delius, N.: Dryden und Shakespeare, Sh.-Jb., 4. Jg. 1869, p. 20—21.

[181] Delius wird in seiner harten Beurteilung Dryden in keiner Weise gerecht (vgl. Delius, a. a. O., p. 18).

[182] Vgl. Delius, a. a. O., S. 10.

[183] Überarbeitungen der Werke älterer Autoren waren damals gang und gäbe; Tate verwandelte "King Lear" in eine Tragikomödie, "Romeo a. Julia" überarbeitete Howard und versah die Tragödie mit einem komödienhaften Schluß. Bevorzugt wurden frz. Autoren: Otway unterzog Molières «L'Avare» und «Les Fâcheux» einer Überarbeitung, Aphra Behn Molières «Malade Imaginaire», und Wycherley „verzerrte" «Le Misanthrope» und «L'Ecole des Femmes».

"'Tis with the drops which fell from *Shakespear's* Pen.
The Storm which vanish'd on the Neighbring shore
Was taught by *Shakespear's* Tempest first to roar.
— — — — — — — — — —
But *Shakespear's* Magick could not copy'd be;
Within that Circle none durst walk but he.
— — — — — — — — — —
But *Shakespear's* pow'r is sacred as a King's."
(Prol. "Tempest".)

Zwar schwingt das Pendel in der "Defence of the Epilogue" (1672) wieder zurück, doch im Prolog zu "Aureng-Zebe" (1675) greift die alte Verehrung wieder Platz:

But spite of all his pride, a secret shame
Invades his Breast at *Shakespear's* sacred name:
Aw'd when he hears his Godlike *Romans* rage,
He in just despair would quit the Stage;
And to an Age less polish'd, more unskill'd,
Does with disdain the foremost Honours yield."

Mit Dryden beginnt die eigentliche Shakespeare-Kritik, selbst wenn Thomas Heywood schon im "Prologue to the Sixtus" (1640) Shakespeares Genius die Würdigung zuteil werden läßt:

"Shakespear, ... whose mirth did once beguile
Dull hours and, buskin'd, made even sorrow smile:
So lovely were the wounds, that men would say
They could endure the bleeding a whole day." —

Wenn Betterton dann als Shakespeares Geist im Prolog zu "Troilus and Cressida" die Bühne betritt mit den Worten:

"SEE, my lov'd *Britons,* see your *Shakespeare* rise,
An awfull Ghost confess'd to human Eyes!",

so mögen manche dies als Profanierung bezeichnen; und doch liegt in der Eigenwilligkeit einer derartigen Formulierung durchaus eine Würdigung. Dryden unterstützt die Einbildungskraft durch das konkrete, physische Bild. Der effektsuchende Gestaltungsdrang strebt nach malerischer Personifizierung. Die folgenden Zeilen, von Betterton als Shakespeares Geist zu Gehör gebracht, werden die Bezeigung wahrer Ehrfurcht vor Shakespeare verdeutlichen helfen:

"Untaught, unpractis'd, in an barbarous Age,
I found not, but created first the Stage.
And if I drain'd no *Greek* or *Latin* Store,
'Twas that my own Abundance gave me more",
(Prol. "Troilus and Cress."),

obwohl diese Couplets in auffälligem Widerspruch zu den folgenden stehen:

"In this my rough-drawn Play, you shall behold
Some Master-Strokes, so manly and so bold."

Doch gleicht sich die Automachie wieder aus:

"That he, who meant to alter, found 'em such
He shook; and thought it Sacrilege to touch."

Und dennoch läßt sich aus dem "rough-drawn Play" ein Lob herauslesen, daß ein von Shakespeare so mühelos hinskizziertes Drama schon so viele genievolle Züge aufweist. Die Zwiespältigkeit aller Äußerungen liegt begründet in Drydens Charakter; er will nicht brechen mit der Überlieferung, die Werke seiner Vorgänger aber gleichzeitig dem veränderten Geschmacksempfinden anpassen, und daher frisierte er sie. Die gewaltigen Nachwirkungen des alten englischen Dramas ließen sich nicht einfach unterdrücken oder hinwegblasen, sondern mußten, weil sie ihr Recht forderten, in entsprechender Weise geglättet werden. Daher stellte Dryden sich die Aufgabe, Shakespeareschen Geist mit französischer Form in Einklang zu bringen, wie er es im "Essay of Dramatick Poesy" darlegt, ein undankbares und aussichtsloses Unternehmen. Diese unvereinbaren Gegensätze mußten entzündende Wirkungen nach sich ziehen, und Dryden wurde der Widersprüche, die sich daraus ergaben, niemals Herr.

Dryden ist Reimkünstler, der nach zahllosen Angriffen nur unwillig den Reim aufgibt. Auch in diesem Bereich fühlt er sich bemüßigt, Shakespeare zu tadeln[184], er habe den Blankvers gewählt, um der Mühe des Reimens enthoben zu sein, ja, er wagt sogar, Fletcher über Shakespeare zu stellen[185]. In diesem Spiel zwischen Anerkennung und Herabsetzung ringt sich aber entscheidend die gerechte Würdigung Shakespeares durch: "Shakespeare was the Homer, or Father of our Dramatick Poets; Jonson was the Virgil, the Pattern of Elaborate Writing; I admire him, but I love Shakespeare[186]." Es ist nicht anzunehmen, daß diese Lobeserhebung nur Phrase gewesen ist.

Zusammenfassend stellen wir fest, daß Shakespeare nie als einmalige, alles überragende Erscheinung hingestellt wird, sondern stets im Vergleich zu Ben Jonson und Fletcher erscheint, wobei nach Drydens Urteil sogar Ben Jonson dem klassischen Ideal am nächsten kommt. Doch stellen die kritischen Äußerungen, im ganzen betrachtet, Dryden das Zeugnis kritischer Tüchtigkeit aus, besonders deutlich hervortretend im "Essay of Dram. Poesy", wo uns zum ersten Male ein Gesamtbild Shakespeares geboten wird. Nur gelangt Dryden immer wieder zu der Feststellung, daß "they[187] wanted the benefit of conversation"[188], eine Art Entschuldigung, die Zeugnis ablegt von seiner Unkenntnis bezüglich des Shakespeareschen Zeitalters und seiner Sprachform. Im Grunde läuft die Tendenz aber auf Wichtigtuerei und Hervorhebung der eigenen dichterischen Leitung hinaus, die in wirkungsvollen Gegensatz zum "ill-placing of words" bei Shakespeare, Jonson und Fletcher gestellt wird. In diesem Sinne ist auch die etwas infantil anmutende Folgerung zu verstehen: "Who, had they lived

---

184 "Epistle Dedicatory" zu "Rival Ladies".

185 "Essay of Dram. Poesy": "One of them in my Opinion, at most his Equal, perhaps his Superior".

186 "Essay of Dram. Poesy".

187 Shakespeare und Fletscher.

188 "Defence of the Epilogue", Malone, a. a. O., vol. I, part I, 235.

now, had doubtless written more correctly"[189]. Die Inkonsequenz seiner Beurteilungsweise sieht er dann auch später ein[190].

Ebenso uneinig und zwiefältig beurteilt er Ben Jonson. Zwei Beispiele mögen dies veranschaulichen. Im Prolog zu "Secret Love" 1667, den man ebensogut als Epilog zum "Essay of Dram. Poesy" bezeichnen könnte, schreibt er:

> "HE, who writ this, not without Pains and Thought,
> From *French* and *English* Theatres has brought
> Th'exactest Rules by which a Play is wrought,
>
> The Unities of Action, Place, and Time;
> The Scenes unbroken; and a mingled chime
> Of *Johnsons* Humour with *Corneilles* rhyme[191]."

Hören wir, wie fünf Jahre später, im Epilog zum zweiten Teil der "Conqu. of Granada", sich Dryden's Urteil verändert hat:

> "They who have best succeeded on the Stage,
> Have still conform'd their Genius to their Age.
> Thus *Jonson* did Mechanique humour show
> When men were dull, and conversation low. ...
> And as their Comedy, their Love was mean;
> Except, by chance, in some one labour'd Scene,
> Which must attone for an ill-writtten play,
> They rose, but at their height could seldome stay.
> *Fame* then was cheap, and the first commer sped."

Wie seltsam sticht gegenüber dieser Schmähung die vorherige Wertschätzung ab, in der Dryden Ben Jonson geradezu als Vorlage und Musterbeispiel anführt. So brüstet er sich, daß er die alten Dichter, sogar Ben Jonson, weit hinter sich gelassen, weil das neue Zeitalter sich ebensosehr von der alten Generation entfernt habe, denn

> "Our Ladies and our men now speak more wit
> In conversation, than those Poets writ."
> (Ep. Sec. Part "Conqu. of Gran".)

Doch nicht überall hatte Dryden Erfolg mit seiner unübertrefflichen Arroganz. Rochester war es nicht gleichgültig, daß Drydens "Conquest of Granada" so großen Beifall davontrug; er fragte ihn daher gelegentlich, ob er denn wirklich so fest davon überzeugt sei, daß er selber überhaupt "wit" besäße und ein wirklicher "poet" sei[192]. Mit beredtem Wortschwall verfaßte Dryden hierauf seine "Defence of the Epilogue, or an Essay on the Dramatick Poetry of the last Age". In diesem Essay sucht er vor allem zu beweisen, daß die Sprache seit Shakespeare, Fletcher und Jonson korrekter, kürzer und prägnanter geworden und nur dem König nebst seinem Hofe zu verdanken sei.

---

[189] "Defence of the Epilogue", Malone, I, 1, 240.

[190] Prolog zu „Aureng-Zebe".

[191] Vgl. in demselben Sinne den schon teilweise zitierten Prolog zu Tomkis' "Albumazar" 1668.

[192] Scott, a. a. O. IV, 244, vgl. auch Ward, a. a. O., III 261.

Aus dem ihm eigentümlichen Geltungsbedürfnis heraus aber ergreift Dryden gern die Feder zu Kränkungen seiner Dichterkollegen. Die Triebkräfte liegen in der Sucht nach Verteidigung des eigenen Dichtwerkes. Eine Art Ichkult ist die Grundtendenz seiner Verhaltungsweise; seine Selbstbespiegelung findet ihren Niederschlag in der Herabziehung seiner Nebenbuhler. Diese Bemerkungen enthalten eine ausgesprochen individuelle Prägung und sind nicht etwa durch ähnliche Zeugnisse und Urteile zeitgenössischer Autoren belegt. Dryden möchte seine Mitbewerber ausstechen, am liebsten sie zu Versifexen degradieren, denen es an Geist und Witz mangele; er möchte sie als Plagiatoren anprangern, obgleich er sich selbst Vorwürfe machen sollte in der Aneignung fremder Geisteserzeugnisse.

Deutlich verrät sich diese Tendenz im Prolog zum "Albumazar", wo Dryden die Dichter seiner Zeit gegen Ben Jonson abwägt:

"But *Ben* made nobly his what he did Mould;
What was another's Lead, becomes his Gold:
Like an unrighteous Conqueror he Reigns,
Yet rules that well, which he unjustly Gains.
But this our Age such Authors does afford,
As make whole Plays, and yet scarce write one word;
Who, in this Anarchy of Wit, rob all,
And what's their Plunder, their Possession call";

Immer temperamentvoller ballt er die Worte zusammen und übersteigert sich in Ausdrücken und Vergleichen:

"Who, like bold Padders, scorn by Night to prey,
But rob by Sun-shine, in the Face of Day:
Nay scarce the common Ceremony use
Of Stand, Sir, and deliver up your Muse;
But knock the Poet down, and, with a Grace,
Mount *Pegasus* before the Owner's Face."

Doch noch ist er nicht am Ende seiner Imprekationen. In echt barockaler Überwucherung wird das Thema solange durchgesiebt, bis alle Vergleichsmöglichkeiten und Metaphern erschöpft sind. Verbissen verfolgt er die Vorwürfe immer weiter und intensiviert alle Details so sehr, daß er sich selber nur schadet durch die überhebliche Aufblähung eines fast bedeutungslosen Motivs; dies ist das Grundprinzip seiner Konzeption.

"They bring old Ir'n and glass upon the Stage,
To barter with the Indians of our Age.
Still they write on, and like great Authors show,
But 'tis as Rowlers in wet gardens grow
Heavy with dirt, and gath'ring as they goe."
(Pr. "Conqu. of Gran".)

Eine unangenehme Abfertigung der Dichter seiner Zeit, deren Schicksal es ist,

"dull farce more dully to translate" (Pr. "Conqu. of Gran".)

Die vielen Beispiele dieser Art erwecken den Anschein, als ob Dryden nicht mehr unter eigener Kontrolle stände, sondern sich treiben

ließe. Immer ungewöhnlicherer Vergleiche bedient er sich bis zu Trivialitäten hin:

"Faith, if you have such Country *Toms* abroad,
'Tis time for all true Men to leave that Road.
Yet it wer modest, could it but be said,
They strip the Living, but these rob the Dead;
Dare with the Mummies of the Muses play,
And make Love to them the *Ægyptian* way;
Or, as a Rhiming Author would have said,
Join the Dead Living to the Living Dead."
(Pr. "Albumazar".)

Hier haben wir schon eine auffällige Selbstbeweihräucherung vor uns. Er unterstreicht seine eigene Kunstfertigkeit im Gegensatz zu den unwürdigen Methoden seiner Konkurrenten durch geistreiche Wortspiele, wofür die chiastische Worstellung "Dead Living — Living Dead" eine Probe sein dürfte. Verächtlich fährt er fort:

"Such Men in Poetry may claim some Part;
They have the Licence, tho' they want the Art;
And might, where Theft was prais'd, for Laureats stand,
Poets, not of the Head, but of the Hand."
(Pr. "Albumazar".)

Die Alliteration erhält hier ihre relevante Aufgabe zugewiesen. Doch immer wuchtiger soll sich das Relief gestalten, abgrundtiefe Vergleiche sollen die Anschaulichkeit und rednerische Wirkung verstärken; die Überreichlichkeit der Konstruktion wird erdrückend. Im trivialsten Naturalismus sucht sich das komplizierte Gefüge Auswege:

"They make the Benefits of other's studying,
Much like the Meals of Politick *Jack-Pudding*,
Whose dish to challenge no Man has the Courage;
'Tis all his own, when once h'has spit i'the Porridge."
(Pr. "Albumazar".)

Die letzte Zeile — „es gehört ihm alles, der erst einmal in den Brei gespuckt hat" — zeigt deutlich die Produktivität seiner Einbildungskraft und Kombinatorik. Nach dieser dynamischen Steigerung aller Kräfte ringt sich das statische Element durch. Alle Attribute vereinigen sich zu einer „Moral":

"But, Gentlemen, you're all concern'd in this;
You are in Fault for what they do amiss:
For they their Thefts still undiscovered think,
And durst not steal, unless you please to wink.
Perhaps, you may award by your Decree,
They shou'd refund, — but that can never be";

Fast fühlbar tritt der dynamische Gefühlsüberschwang in den Hintergrund und macht einer Disziplinierung, einer nahezu würdigen Geordnetheit Platz, ein augenfälliges Kunstmittel des Dichters. Das letzte Couplet faßt aber noch einmal mit seiner Effektbestimmung und seinem offenkundigen Zynismus in überraschender Geschlossenheit alle Gedanken zusammen:

"For should you letters of Reprisal seal,
These Men write that which no Man else would steal."
(Pr. "Albumazar".)

Hier haben wir ein Musterbeispiel der Motivhäufung vor uns, das in seiner Mannigfaltigkeit fast schon die Harmonie der Ordnung vermissen läßt. Die dekorative Üppigkeit und Überladenheit strebt geradezu nach Verzerrungen. Ein neuer Wortschatz erschließt sich durch die malerische Ausgestaltung der seltsamsten Capricen. Die Fülle der Vergleiche wirkt lähmend und dadurch unwahr, die tänzerische Grazie der Verse gerät in Widerspruch zum Inhalt.

Daß Dryden in diesem Prolog (1668) Ben Jonson würdigt und Shakespeare mit keiner Silbe erwähnt, mag jedenfalls verwunderlich sein. Erst später, vorwiegend in den Prologen zu Überarbeitungen Shakespearescher Werke, befaßt er sich näher mit ihm. Ein ähnliches Beispiel liegt uns in Ethereges Prolog zur "Comical Revenge" 1664 vor, in dem nur Fletcher Erwähnung findet[193].

Zu noch feineren Mitteln greift Dryden in verschiedenen Pro- und Epilogen in Anspielung auf Ravenscrofts erfolgreiches Stück "Mamamouchi, or The Citizen turn'd Gentleman" 1672, zuerst im Schlußtriplet des Epilogs zu "Secr. Love" aus demselben Jahre:

"For all the Women must devoutly swear,
Each would be rather a poor Actress here,
Than to be made a Mammamouchi there",

dann am Schlusse des Prologs zu "Marr. à la Mode":

"Our City Friends so far will hardly roam,
They can take up with Pleasures nearer home;
And see gay Shows with gaudy Scenes elsewhere:
For we presume they seldom come to hear,
But they have now ta'n up a glorious Trade,
And, cutting *Moorcraft* struts in Masquerade.
There's all our hope, for we shall show to day
A Masquing Ball, to recommend our Play."

---

[193] Dort heißt es:
"For such our Fortune in this barren Age,
That Faction now, not Wit, supports the Stage:
Wit has, like Painting, had her happy flights,
And in peculiar Ages reach'd her heights,
Though now declin'd; yet wou'd some able Pen
Match Fletcher's Nature, or the Art of Ben,
The old and Graver sort wou'd scarce all allow
Those Plays were good because he writ them now."
(Prol. "Com. Revenge", The Works of J. Etherege, a. a. O., vol. I, ohne pag.);
vgl. eine ebenso auffällige Stelle im Prol. zur ersten Aufführung des "Wild Gall." 1663:
"Nature is old, which Poets imitate;
And for Wit, those that boast their own estate
Forget *Fletcher* and *Ben* before them went,
Their elder Brothers, and that vastly spent;"

Doch damit nicht genug; Dryden ist bestrebt, Ravenscrofts Jargon zu imitieren und den phantastisch-exotischen türkischen Pomp des 5. Aktes zu karikieren:

> "Sure there's some spell our Poet never knew,
> In hullibabilah de, and Chu, chu, chu;
> But Marabarah sahem most did touch you;
> That is, Oh how we love the Mammamouchi!"
> (Pr. "Assignation"[194].)

Sicherlich sind dies keineswegs verletzende Äußerungen, doch läßt sich aus ihnen etwas Neid auf den erfolgreichen Nebenbuhler ersehen. Ravenscroft rächte sich dann auch entsprechend im Prolog zu "The Careful Lovers" (1673) mit einer Anspielung auf Drydens "Assignation"[195].

Im Zentrum der persönlichen Widersacher[196] steht Jeremy Collier, der Dryden mit seiner Abhandlung über die Unmoral der englischen Bühne arg zusetzte, eine fraglos übertriebene, aber doch nicht unberechtigte Streitschrift, die mit ihrer Rücksichtslosigkeit und Offenheit praktische Besserungshinweise zu geben versuchte. Der Eindruck dieses Werkes war sensationell und hatte viele Gegenschriften zur Folge. Sein Angriff wurde als bitteres Unrecht empfunden und scharf zurückgewiesen. Und doch hat Collier mit Hilfe seiner Verbündeten direkt auf die Öffentlichkeit eingewirkt. Sein Kampf war zwar einseitig, doch mannhaft und charaktervoll. Collier bedeutete als Exponent einer umfassenden Reformbewegung zur Hebung der Sittlichkeit den Übergang zum moralischen Drama des 18. Jahrhunderts. Mit Recht wirft er Dryden die maßlose Verzerrung und Ironisierung der Geistlichkeit vor. Zum Teil waren allerdings die Ausfälle gegen den Klerus wirklich berechtigt, denn namentlich der niedere Klerus, der nicht nur bei Dryden zum Angriffsziel der Satire auserkoren wurde, führte de facto einen recht lockeren Lebenswandel. Hatte Dryden in der Komödie "Assignation" das Klosterleben[197] entstellt und in der durch das Popish Plot so erfolgreichen Tragikomödie "The Spanish Friar" den Pater Dominik, der die Verderbnis im Kloster sogar unterstützt, zu einer mehr als komischen Figur verunstaltet, so genügen schon Drydens Anspielungen auf die Geistlichkeit in seinen Pro- und

---

[194] Vgl. auch die schon an anderer Stelle zitierte Bemerkung: "You must have Mammamouchi, such a Fop ..."

[195] "An author did, to please you, let his wit run,
Of late much in serving man and cittern,
And yet you would not like the serenade,
You did his Spanish singsong too abhor,
Aeque locura can tanto rigor,
In fine, the whole by you so much was blamed,
To act their parts the players were ashamed."

[196] Seltsamerweise hat Dryden auf verschiedene Angriffe seines früheren Freundes und späteren Feindes Shadwell in Pro- und Epilogen nie reagiert. Die einzige wahrnehmbare Folge ist nur, daß er den Prolog zu Shadwells "True Widow" in Aphra Behn's "The Widow Ranter" umsetzte.

[197] Vgl. Rud. Schneider: Der Mönch in der englischen Dichtung bis auf Lewis's "Monk" 1795, Leipz. 1928, Palaestra 155, p. 122—23.

Epilogen, um eindeutig seine Stellungnahme erkennen zu lassen. Im Prolog zu "Aureng-Zebe" heißt es, zwar noch vorsichtig:

"The Fate which governs Poets, thought it fit,
He shou'd not raise his Fortunes by his Wit.
The Clergy thrive, and the litigious Bar;
Dull Heroes fatten with the Spoils of War:
All Southern Vices, Heav'n prais'd, are here;"

doch zeigt die Koppelung "Clergy — litigious Bar — dull Heroes — fatten — Vices", wie dies zu verstehen war. In der Begründung für die Kürze des Epilogs allgemein im Gegensatz zum Prolog flicht Dryden den aufschlußreichen Vergleich mit dem Vikar hinein, dessen Hörer ebenso schnell, auch ungesegnet, aus der Kirche eilen, wie die Zuschauer nach beendeter Vorstellung aus dem Theater:

"As Country Vicars, when the Sermon's done,
Run hudling to the Benediction;
Well knowing, though the better sort may stay,
The Vulgar Rout will run unblest away:
So we, when once our Play is done, make haste
With a short Epilogue to close your taste."
(Ep. "Sir Martin Mar-All".)

Zur Gegenüberstellung Kirche — Theater hat Dryden besondere Zuneigung gefaßt, erinnern wir uns nur an die Formulierung des Zwecks eines Vorspruchs, der die Gläubigen wie Kirchenglocken anlocken sollte. Die Ähnlichkeit zwischen Theatersitz und Kirchstuhl unterzieht er deshalb einer genaueren Betrachtung:

"With this sad difference though, of Pit and Pue;
You damn the *Poet*, but the *Priest* damns you.
But Priests can treat you at your own expence,
And, gravely, you call Fools, without Offence.
Poets, poor Devils, have ne'er your Folly shown,
But, to their Cost, you prov'd it was their own";
(Pr. "Assignation".)

Oftmals sind es nur zusammenhanglos eingestreute Zeilen, die Drydens Verachtung zum Ausdruck bringen sollen:

"Dulness is decent in the Church and State",
(Pr. "Troilus and Cressida".)
"But damn'd Confessing is flat Popery",
(Ep. "Princess of Cleves".)
"Though 'tis no more like Sense in ancient Plays
Than *Rome's* religion like St. *Peter's* days";
(Pr. "Spanish Friar".)

So schürt er den Haß gegen die Geistlichkeit und ruft laut auf zum Kampf gegen das Mönchstum. Im Epilog zu "Assignation" dagegen sucht er sich gegen den Vorwurf zu verwahren, daß er mit seinem Stück, dessen Untertitel bezeichnenderweise "Love in a Nunnery" heißt, die Papisten lächerlich zu machen versucht habe:

"Some have expected, from our Bills to-day,
To find a *Satyre* in our *Poet's Play*."

Keineswegs habe es in seiner Absicht gelegen, den Puritanern einen Trumpf gegen die Katholiken in die Hand zu geben; daher fährt er fort:

"The *Zealous* Rout from *Coleman-street* did run,
To see the story of the *Fryer* and *Nun*,
Or Tales, yet more Ridiculous to hear,
Vouch'd by their Vicar of Ten pounds a year;
Of Nuns who did against Temptation Pray,
And Discipline laid on the pleasant Way:
Or that, to please the Malice of the Town,
Our *Poet* should in some close Cell have shown
Some Sister, Playing at Content alone."
(Pr. "Assignation".)

Mit behäbiger Ausdehnung sättigt sich Dryden im Epilog zu seines Sohnes Stück "The Husband his own Cuckold" an einer Gegenüberstellung Dichter—Pfaffe, die mit Hohn durchsetzt ist:

„So wie ein junger Dichter bei vollem Parterre zittert, bebt auch ein junger Pfaffe, der Menge ungewohnt, vor Furcht; beiden mangelt es Geist und Wissen.

Both say they Preach and Write for your Instruction;
But 'tis for a Third Day, and for Induction.
The difference is, that tho' you like the Play,
The Poet's Gain is ne'er beyond his Day,
But with the Parson 'tis another Case,
He, without Holiness, may rise to Grace;
The Poet has one disadvantage more,
That if his Play be dull, he's Damn'd all o'er,
Not only a damn'd Blockhead, but damn'd Poor.
But Dullness well becomes the Sable Garment;
I warrant that ne'er spoil'd a Priest's Preferment."
(Ep. "The Husband his own Cuckold".)

Offenkundig frivoleren Charakter aber tragen Drydens Ausfälligkeiten gegen den Priesterstand in seinen Dramen. Ein Beispiel: Im ersten Akt von "Troilus and Cress." wandelt Dryden Shakespeares einfache Tatsachenfeststellung "Hellenus is a priest" ab, indem er den Bemerkungen einen lasziven Hintergrund anheftet und verächtliche Widerwärtigkeiten damit verknüpft:

"Hellenus is a Priest, and keeps a Whore; he'll fight for his Whore, or he's not true Priest, I'll warrant him", wie überhaupt "Troilus and Cressida" von Schmähungen gegen die Geistlichkeit strotzt[198]. Interessanterweise hielt Drydens tief eingewurzelter Groll gegen die Priester auch noch nach seiner Konversion zum Katholizismus an, sogar noch, als sein Sohn die Priesterlaufbahn eingeschlagen hatte.

Jeremy Collier dagegen tritt, keinesfalls einseitig, mit klaren Argumenten für die Geistlichen ein[199], bekennt aber unumwunden, daß

---

[198] Vgl. weiter "Ind. Emp." Akt 1, Sz. 2, Scott a. a. O. II, p. 338, ferner den "Mufti" in "Don Sebast.", siehe auch Crown's "Thyestes", Akt IV, Sz. 2 und Epilog.

[199] "The Priesthood is the profession of a Gentleman. A Parson notwithstanding the ignorant Pride of some People, is a Name of Credit, and Authority, both in Religion, and Law", Collier, a. a. O., p. 136.

sicherlich ab und zu Mißgriffe bei ihnen vorgekommen seien[200]. Erst nach Colliers Vorgehen gegen diese Mißgriffe seitens der Dichter läßt sich bei Dryden ein — wenn auch oberflächliches — reumütiges Bedauern feststellen:

> "Perhaps the Parson stretch'd a point too far,
> When with our *Theatres* he wag'd a War."
> (Ep. "Pilgrim".)

Aus Drydens Brief an den Hugenotten Motteux möchte man allerdings wirkliche, tiefe Reue herauslesen:

> "What I have loosly, or profanely writ,
> Let them to Fires (their due desert) commit"[201],

doch versucht er im unmittelbar darauffolgenden Couplet die scheinbare Zerknirschung zu einer für ihn charakteristischen Rechtfertigung zu wandeln:

> "Nor, when accus'd by me, let *them* complain:
> Their Faults, and not their Function, I arraign"[201].

Ja, er zeigt sich einer durchgehenden Reform nicht abgeneigt und geht sogar einen Schritt weiter als von ihm angenommen wurde: er will seine Gegner mit ihren Waffen schlagen:

> "But let us first reform: and then so live,
> That we may teach our Teachers to forgive.
> Our Desk be plac'd below their lofty Chairs,
> Ours be the Practise, as the Precept theirs.
> The moral Part at least we may divide,
> Humility reward and punish Pride;
> Ambition, Int'rest, Avarice, accuse;
> These are the Province of the Tragick Muse[201]."

Tatsächlich hat sich Dryden in der Darstellung des Geistlichen gegen Ende seines Schaffens einer deutlich wahrnehmbaren Mäßigung unterzogen[202]. Um so unverständlicher erscheint uns zwei Jahre später die Hervorzerrung der alten Gegnerschaft mit Collier und Blackmore aus der Vergangenheit im Pro- und Epilog zu dem von Vanbrugh überarbeiteten Drama "The Pilgrim" von Fletcher, wenige Tage vor seinem Tode. Von wirklicher Sinnesänderung kann keine Rede sein; sie wird illusorisch, wenn Dryden durch diese Handlungsweise sein früheres Schuldbekenntnis widerruft. Wir werden sehen, wie unerwartet und unvermittelt, mit welch maßloser Erbitterung sich der schwer beleidigt fühlende Dryden auf seinen Rivalen Blackmore, den reformatorischen Kämpfer für die moralische Richtung des Klassizismus, stürzt, der ihm Vorschriften machen will, wie und was er zu schreiben habe. Diese Art Kontrolle, die auf ihn ausgeübt werden sollte, war es, die Dryden die Gefühle feindlicher Gesinnung gegen den blind-eifrigen Blackmore nicht unterdrücken ließ. Blackmore hatte seit

---

[200] "Well! But the Clergy mismanages sometimes, and they must be told of their faults ... Is the Pulpit under the Discipline of the Stage?" Collier, a. a. O., p. 138.

[201] "Epistle to Peter Ant. Motteux" 1698, Sargaunt, a. a. O., p. 171.

[202] Vgl. nur die Darstellung des guten Priesters in Drydens Chaucerbearbeitung.

dem Jahre 1695 zwei Epen, "Prince Arthur" und "King Arthur", herausgebracht, gefolgt von "A Secular Masque" und der berühmten "Satire upon Wit", in der u. a. ein Gerichtshof alle mit guter Sitte in Widerspruch stehenden Dichtwerke kontrollieren und, wenn nötig, überarbeiten sollte. Er machte es sich zur Aufgabe, selbst mit gutem Beispiel voranzugehen und Dichtungen hervorzubringen, die frei waren von dem durch die Restauration übernommenen Unsittlichkeitsballast. Seine produktive Kritik verhallte trotz mancher Widersacher nicht umsonst. Dryden aber wollte sich am Lebensabend nicht in die Rolle eines reumütigen Sünders abdrängen lassen, die so wenig zu seiner Angriffsfreude paßte. Deshalb erhob sich der kranke Dichter gegen die Verbesserer, wie sich auch Vanbrugh und Congreve gegen eine derartige Zensur gewandt hatten.

Dryden erwähnt Blackmore zuerst in der Vorrede zu seinen Fabeln, wo er trotz der Plagiatsbezichtigung selbst bekennt: "... who have written scurrilously against me, without any Provocation". Um so weniger verständlich wird sein plötzlicher Wutausbruch. Völlig unvermittelt, wie aus heiterem Himmel, holt Dryden zu einem Gewaltschlage aus:

"Quack *Maurus*, tho' he never took Degrees
In either of our Universities,
Yet to be shown by some kind Wit he looks,
Because he plai'd the Fool, and writ Three Books."
(Pr. "Pilgrim".)

Blackmore war Arzt von Beruf, Leibmedikus Wilhelms III., daher Drydens ironische Bezeichnung "Quack", Quacksalber. Der Hauptangriff folgt aber erst:

"But if he wou'd be worth a Poet's Pen,
He must be more a Fool, and write again:
For all the former Fustian stuff he wrote
Was Dead-born Doggrel, or is quite forgot."

Nach dieser Häufung von herzerquickenden Liebenswürdigkeiten stellt Dryden Erhebungen über Blackmores Werke im besonderen an:

"His Man of *Uz*, stript of his *Hebrew* Robe,
Is just the Proverb, and *As poor as Job*.
One would have thought he could no longer Jog;
But *Arthur* was a level, *Job's* a Bog[203]."

In zwei Sätzen wird Blackmores Lebensarbeit der schimpflichsten Lächerlichkeit preisgegeben[204].

"There, tho' he crept, yet still he kept in sight;
But here, he founders in, and sinks downright,
Had he prepar'd us, and been dull by Rule,
Tobit had first been turned to Ridicule;
But our bold *Britton*, without Fear or Awe,
O'er-leaps at once the whole Apocrypha;"

---

[203] Anspielung auf Blackmores "Prince Arthur" und "King Arthur", jedes 12 Bände stark, ferner eine Paraphrase auf Hiob, Moses' und Deborahs Gesang und eine neue Version Psalmen.

[204] Tatsächlich hat der Ausdruck "Blackmore" später einen spöttisch-verächtlichen Klang angenommen.

Der schwer gereizte Dryden häuft alle Elemente zu einer Geschlossenheit, die dem Betroffenen aber auch keine gute Zeile mehr läßt. In wilder Zerstörungswut ballt er das ganze Material zusammen und zerschlägt es, auch Blackmores Psalmenbearbeitungen bleiben nicht verschont:

"Invades the Psalms with Rhymes, and leaves no room
For any Vandal *Hopkins* yet to come.
But when, if, after all, this Godly Geer
Is not so Senceless as it would appear?
Our Mountebank[205] has laid a deeper Train;
His Cant, like *Merry Andrew's* Noble Vein,
Cat-call's the Sects to draw 'em in again."

Selbst zu persönlichen Gehässigkeiten läßt er sich hinreißen und schont nicht einmal das Privatleben seines Feindes, indem er ihm jegliche ärztliche Fähigkeit abspricht:

"At leisure Hours in Epique Song he deals,
Writes to the rumbling of his Coaches Wheels;
Prescribes in hast, and seldom kills by rule,
But rides Triumphant between Stool and Stool."

Die Verwünschungen suchen einen Kulminationspunkt und finden ihn dennoch nicht. Fast hilflos gibt Dryden zu, daß sein Anklagematerial erschöpft sei, er finde keine Ausdrücke mehr, die er ihm entgegenschleudern könne, Wiederholungen seien der einzige Ausweg:

"Well, let him go; 'tis yet too early day
To get himself a Place in Farce or Play;
We know not by what Name we should Arraign him;
For no one Category can contain him;
A Pedant, canting Preacher, and a Quack,
Are load enough to break one Asses Back";

Die letzte Wunde aber schlägt er ihm mit einer mehr als unedlen, ja pöbelhaften Ehrenkränkung:

"At last, grown wanton, he presum'd to write,
Traduc'd Two Kings, their kindness to requite;
One made the Doctor, and one dubb'd the Knight:,
(Pr. "Pilgrim".)

Wenn Dryden in der eben geschilderten flegelhaften und handgreiflichen Drastik den doch immerhin fairen Gegner von der Bühne herunter zu zerschmettern trachtet, noch dazu, wo er schließlich doch ein alter, gereifter Dichter war, der ahnte, daß sein Leben sich seinem Ende näherte, so muß man sein Verhalten aufs schärfste verurteilen[206], zumal er sich Reformbestrebungen durchaus nicht abgeneigt gezeigt hatte. Ein typischer Charakterzug des Drydenschen Wesens schält sich wieder heraus: Die Sucht nach Verteidigung seiner Werke, ob gut oder schlecht, verließ ihn auch an seinem Lebensabend nicht. Er hatte sein Leben lang im Kampf

[205] Synonym für Quacksalber.

[206] Selbst wenn Malone uns mitteilt: "The Prologue and Epilogue, in the former of which he has retaliated on Blackmore, for his recent attack in the 'Satire against Wit', have been always numbered among his happiest effusions, and would at any period of his life have been highly admired." Malone, a. a. O., vol. I, part I, 333.

mit den verschiedensten Mächten gestanden und gab diese Bereitschaft, mit allen Mitteln für sein Dichtwerk einzustehen, bis zuletzt nicht auf. Er wollte sich seine mühevolle Lebensarbeit nicht am Schlusse noch vernichten lassen.

Der Epilog ist, wenn auch ohne Namensnennung, gegen Jeremy Collier gerichtet und läßt nichts mehr von Reue spüren, doch greift Dryden hier zu höflicheren Waffen. Der Epilog zu Fletcher's "Pilgrim" stellt eigentlich mehr eine Bemäntelung als eine Verteidigung der dramatischen Zügellosigkeit dar, er entbehrt der persönlichen Offensive. König und Hof tragen die Verantwortung, meint Dryden, sie sind die Alleinschuldigen an der Verderbnis des ganzen Zeitalters. Damit fühlt er sich reingewaschen.

Während Dryden so den zeitgenössischen Rivalen sein wahres Gesicht zeigt und sie mit vitaler Inbrunst diffamiert, schwingt er sich aber auf der anderen Seite zum rührenden Beschützer der jungen, heranreifenden Dichtergeneration auf, aber nur solange sie ihm nicht gefährlich zu werden droht. So bleibt er bis zuletzt Repräsentant der Restaurationsperiode, obwohl er schon mitten im Zeitalter der Aufklärung steht.

Schon durch seine Abhängigkeit von der Monarchie — mit Ausschluß der letzten Lebensjahre — richtet sich Drydens Interesse schon frühzeitig auf politische Vorkommnisse. Hatte er Cromwell in heroischen Stanzen besungen, ohne allerdings begeisterter Roundhead zu sein, so errang er sich nach der Rückkehr des Königs mit seiner "Astraea Redux" überraschend das Wohlwollen Karls II. Diese Wankelmütigkeit ist ihm oft genug zum Vorwurf gemacht worden. Mögen wir aber doch dabei in Betracht ziehen, daß Drydens Umstellung konform ging mit der der Mehrzahl aller Engländer. Einmal zwang ihn wirtschaftliche Not zu diesem Schritt, zum anderen aber war ihm die Mehrheit der zeitgenössischen Dichter beispielgebend, die sich gleichermaßen kurz entschlossen auf die Seite des Königs schlug. Es ist keinesfalls berechtigt, aus dieser Tatsache allein Drydens Wankelmut abzuleiten. „Wes Brot ich ess', des Lied ich sing' " mußte zur Parole werden. Betrachten wir uns beispielsweise Edmund Waller genauer; Cromwell besingt er:

"With such a life a chief the meanest nation blest
Might hope to lift her head above the rest",

Cromwells Sohn würdigt er mit den Worten:

"Ungrateful we, if we no tears allow
To him that gave us peace and empire too",

und Karl II. bewillkommnet er mit der Lobeserhebung:

"Faith, Law and Piety, that banished train,
Justice and Truth, with you return again[207]."

[207] Edm. Gosse: From Shakespeare to Pope, Cambr. 1925, p. 232.

Die Beschreibung der Ereignisse des Jahres 1666, "Annus Mirabilis", weckte in Dryden den Wunsch nach weiterer Anteilnahme an der Politik seines Landes und lenkte seine Aufmerksamkeit auf innere wie äußere Feinde. Der sich endlos hinziehende, teilweise wenig rühmliche Krieg gegen die Niederlande, daneben die inneren sozialen wie konfessionellen Streitigkeiten und schließlich die Spaltung Englands in die Lager der Whigs und Tories, überhaupt der oft unerfreuliche Parteienkampf, gaben ihm reichlich Stoff für Äußerungen politischen Inhalts.

Mit unversöhnlichem Hasse, aber mehr aus propagandistischem Interesse heraus, verfolgt Dryden die Holländer. Der erste Krieg gegen den Rivalen (1665) hatte erwiesen, daß der Gegner nicht einfach zu überrennen war. Auf die zweite Auseinandersetzung (1672) spielt Dryden im Prolog zu "Marriage à la Mode" an und äußert seine Genugtuung darüber, daß während des Krieges der Zuschauerraum seines Theaters so ruhig geworden sei, weil kein Narrengezänk mehr den Raum erfülle, denn die Tapferen ständen im Kampf gegen den Feind, weil — nebenbei — die Guineen sie lockten (!)[208]. Die unentschiedene Schlacht bei Southwold Bay ließ Dryden alle literarischen Kräfte in den Dienst dieses Krieges von größtem nationalen Interesse stellen. Das politische Propagandastück "Amboyna, or the Cruelties of the Dutch to the English Merchants" — innerhalb eines Monats geschrieben, worauf auch der Prolog hinweist — trägt rein hetzerischen Charakter und verfolgt den Zweck, die Erregung der Massen gegen Holland bis zu leidenschaftlicher Erbitterung zu steigern. Der Krieg gegen den mächtigen Rivalen steht vor der Tür. Dryden will seine literarischen Kräfte dem politischen Ziel unterordnen und wird damit zum Instrument der Regierung. Die Aufführung des "Massacre of Amboyna" wird zum wichtigen Reklamefaktor, denn das Volk ist kriegsmüde zu Beginn der Restauration, die Abneigung gegen Soldaten und Soldatentum überhaupt war durch die Drangsale des Bürgerkrieges und des Commonwealth hervorgerufen. Und trotzdem

---

[208] "LORD, how reform'd and quiet are we grown,
Since all our Braves and all our Wits are gone:
Fop-corner now is free from Civil War,
White-Wig and Vizard-Mask no longer jar.
France, and the Fleet have swept the Town so clear,
That we can Act in peace, and you can hear.
Those that durst fight are gone to get renown;
And those that durst not, blush to stand in Town.
'Twas a sad sight, before they march'd from home,
To see our Warriours, in Red Wastecoats, come,
With hair tuck'd up, into our Tireing-room.
But 'twas more sad to hear their last Adieu
Then Women sob'd, and swore they would be true;
And so they were, as long as e're they cou'd;
But powerful Guinnee cannot be withstood,
And they were made of Playhouse flesh and bloud."
(Prol. "Marr. à la Mode".)

bleibt Drydens Versuch, den leidenschaftlichen, patriotischen Zorn des Volkes zu erzeugen, zu steigern und zu schüren, nur ein beinahe unwürdiger Versuch. Zwar hatte er sich schon als Student in Cambridge für den Krieg mit Holland eingesetzt, woraus zu erkennen ist, daß die maßlose, nahezu krankhaft gesteigerte Begeisterung für den Krieg kein plötzliches Strohfeuer war. Wenn aber sein Tatendrang sich in einem derartigen Pamphlet austobte, so mag man dies mit Recht als seiner Feder unwürdig zurückweisen, selbst wenn er aus leidenschaftlicher Vaterlandsliebe so handelte.

Mit einem wirkungsvollen Vergleich beginnt der Prolog:

"AS needy Gallants in the Scriv'ners hands
Court the rich Knave that gripes their Mortgag'd Lands,
The first fat Buck of all the Season's sent,
And Keeper takes no Fee in Complement;
The doteage of some *Englishmen* is such,
To fawn on those who ruine them, the *Dutch*."

Erst in der 6. Zeile wird der Zweck des Vergleichs offensichtlich, die Spannung soll sich von Wort zu Wort zu steigern, weil immer neue Einschiebsel das Hauptmotiv hinauszögern und in den Hintergrund zu drängen versuchen. Dann aber platzt es aus seiner betonten Bereitschaftsstellung als letztes Wort des 3. Couplets jäh hervor. Eine Art Volksrednerfähigkeit liegt in dieser Methode und dieser Feinfühligkeit, nie das Interesse der Hörer erlahmen zu lassen, die Stimmung des Volkes auszunutzen unter Anwendung zweckbestimmter Konstruktionen. Die Anschaulichkeit des Vergleichs reizt zu weiterem Verfolg der einmal begonnenen Gedankenführung. „Die gleiche Religion beider Länder sei kein Grund zur Rücksichtnahme":

"They shall have all rather than make a War
With those who of the same Religion are."

Eine drastische Formulierung sucht dies zu unterstreichen:

"The *Streights*, the *Guiney* Trade, the Herrings too,
Nay, to keep friendship, they shall pickle you."
(Pr. "Amboyna".)

Die Religion sei an allem schuld, führt er weiter aus, deswegen sollten Pietätsgründe der Vergangenheit angehören, und er fahndet nach Beispielen, um dies zu illustrieren:

"What injuries soe'r upon us fall,
Yet still the same Religion answers all:
Religion wheedled you to Civil War,
Drew *English* Blood, and *Dutchmens* now wou'd spare."

Alle Gründe werden außer Kraft gesetzt durch unwahrscheinliche Verzerrungen, die Bipolarität beider Länder wird immer erdrückender zur Darstellung gebracht und mit feinsinniger Ironie verquickt:

"Be gull'd no longer; for you'l find it true,
They have no more Religion, faith — then you;
Interest's the God they worship in their State;
And you, I take it, have not much of that."

Die verschiedenartigen Staatsformen beider Länder bieten ihm Gelegenheit zur Abwägung und Kontrastierung. „Republiken sind atheistisch", behauptet er:

> "Well, Monarchys may own Religions name,
> But States are Atheists in their very frame.
> They share a sin, and such proportions fall
> That, like a stink, 'tis nothing to 'em all."

Damit niemand Lügenmärchen darin wittert, knüpft Dryden klug den „Beleg" an, die Landkarte beweise seine Behauptungen:

> "How they love *England*, you shall see this day:
> No Map shows *Holland* truer then our Play;"

Bekanntlich wurde als Kriegsvorwand in englischen Kreisen angeführt, die Holländer hätten satirische Medaillen geprägt mit dem Zweck, Karl II. lächerlich zu machen:

> "Their Pictures and Inscriptions well we know;
> We may be bold one Medal sure to show."

Gegen den Schluß hin aber häuft er mit rednerischer Fertigkeit die Anklageelemente. Alle Komponenten laufen auf die höchste Steigerungsstufe der Gegenüberstellung hinaus:

> "View then their Falshoods, Rapine, Cruelty;
> And think what once they were they still would be:
> But hope not either Language, Plot, or Art;"

Wie eine geballte Ladung schleudert der Sprecher die drei unerhörten Anschuldigungen in die Menge; die darauffolgende Zeile ist nur eingesetzt, um der Wirkung Spielraum zu lassen, dann erst dürfen "Language, Plot, or Art" folgen. Eine ihm unwesentlich erscheinende Selbstverteidigung wird noch schnell zusammenhanglos eingefügt:

> "'Twas writ in haste, but with an *English* Heart",

dann aber sucht er Anschluß an die voraufgegangene Gegenüberstellung:

> "And lest hope Wit; in *Dutchmen* that would be
> As much improper as would Honesty."
> (Pr. "Amboyna".)

Mit dem für den Engländer so ungemein wertvollen und vielsagenden "Honesty" schließt dieser Appell, der einem Lügenfeldzug viel ähnlicher sieht.

Weniger aufdringlich und intellektuell gemäßigter scheint der Epilog. Ein aus weiter Ferner hervorgesuchter Vergleich dient als Einleitung:

> "A Poet once the *Spartan's* led to fight,
> And made 'em conquer in the Muses right:
> So would our Poet lead you in this day,
> Showing your tortur'd Fathers in his Play."

So wie das Stück die nationale Selbstbesinnung wiederzuerwecken sich bemüht, wird im Nachspruch das Motiv der "tortur'd Fathers" absichtlich wieder aufgenommen. Die Wirkung der vorangegangenen Aufführung

hält Dryden für ausreichend, daher fehlt in den folgenden Zeilen die wuchtige Brisanz der schlagartig aufeinanderfolgenden Anklagen, die wir im Prolog feststellten. Leidenschaftsloser, ruhiger reihen sich jetzt die Aussagen aneinander, maßhaltender ist die Wortwahl:

"To one well born th'affront is worse and more,
When he's abus'd and baffled by a Bore:
With an ill Grace the *Dutch* their Mischiefs do,
They've both ill Nature and ill Manners too.
Well may they boast themselves antient Nation,
For they were bred e're Manners were in fashion:
And their new Commonwealth has set 'em free,
Onely from Honour and Civility."
(Ep. "Amboyna".)

Doch nicht lange währt die Mäßigung, bald erhitzt sich Dryden wieder und überhäuft die verhaßten Konkurrenten mit unwürdigen Beschimpfungen. Er bemüht sich, den Vergleichen ein intellektuelles Gepräge zu geben, um schon hierdurch der angeblichen Tatsachenschilderung Wahrheitscharakter zu verleihen:

"*Venitians* do not more uncouthly ride,
Than did their Lubber-State[209] Mankind bestride;
Their Sway became 'em with as ill a Meen,
As their own Paunches swell above their Chin:
Yet is their Empire no true Growth but Humour,
And onely two King's touch can cure the Tumour[210]."

Der Schluß ist von wahrhafter Klassizität; die bekannte historische Begebenheit steht im Mittelpunkt:

"As *Cato* did his *Affricque* Fruits display,
Se we before your Eies their *Indies* lay:
All loyal *English* will like him conclude,
Let *Cæsar* Live, and *Carthage* be subdu'd!"
(Ep. "Amboyna".)

Das alte Catowort „Ceterum censeo Carthaginem esse delendam" tritt uns hier in abgewandelter Form wieder entgegen[211].

Zweck und Ziel dieses Werkes in Ehren, so ist doch diese Drydensche Fiktion, besonders aber auch Butlers "Description of Holland", in der die Holländer geradeswegs zu Kannibalen degradiert werden[212], ein

---

[209] „Lümmel-Staat" ist jedenfalls eine ungewöhnliche Wortverbindung.

[210] Die letzte Zeile spielt auf ein Bündnis England—Frankreich gegen Holland an.

[211] Vgl. E. Wolff: England und die Antike, in Britannica, hrsg. vom Sem. f. engl. Sprache u. Kultur an der Hansischen Universität, Heft 13, p. 271. — Anspielungen auf Cato waren zur Zeit des Krieges gegen Holland recht beliebt; vgl. Shaftesbury's vielerörterten und berüchtigten Satz: "But you judged aright, that at any rate, 'delenda est Carthago'", E. Wolff, Ibid. p. 271.

[212] "A Country that draws fifty foot of water,
In which men live as in the hold of Nature,
And when the sea does in upon them break
And drowns a province, does but spring a lake;
That always ply the pumps, and never think
They can be safe, but at the rate they stink;

typisches Beispiel für Kriegslügen, wie sie bei fast jeder Auseinandersetzung mit Waffengewalt zwischen feindlichen Mächten auftreten.

Ein großer Teil der politischen Anspielungen ist nur bei genauer Kenntnis der Ereignisse, die damals im Brennpunkt des Interesses standen, zu verstehen. Sie mußten daher zwangsläufig später an Wirkung verlieren. Im Vordergrund stehen naturgemäß die Parteien der Whigs und Tories, zuerst reine Spottnamen, bald jedoch zu offiziellen Parteibezeichnungen erhoben. Die Verunglimpfungen der gegnerischen Gruppe bei der Gegenüberstellung Whig—Kritiker sind uns noch frisch in Erinnerung. Vielfach jedoch werden kleine, verächtliche Äußerungen grundlos eingeflochten, so beispielsweise die Schlußzeile des Prologs für den König und die Königin, die bei der Festvorstellung aus Anlaß der Verbindung der beiden rivalisierenden Schauspieltruppen im Jahre 1682 anwesend waren:

"Whigg Poets, and Whigg Sheriffs may hang together."
(Pr. "King and Queen".)

Ohne Zusammenhang platzt zum Schluß diese Verwünschung in die Harmonie der Triplets, um Drydens königstreue Gesinnung noch einmal schlagartig zum Ausdruck zu bringen. Im Epilog zu Lee's "Constantine the Great" vollführt Dryden einen Sprung durch die Geschichte bis in die unmittelbarste Gegenwart, ein Wagnis, das er sich leisten konnte. Die dazwischenliegenden Jahrhunderte rafft er zu einem Nichts zusammen und befindet sich urplötzlich mitten im heißesten Parteienkampf:

"The Court of *Constantine* was full of Glory,
And every *Trimmer*[213] turn'd Addressing *Tory*.
They follow'd him in Herds as they were mad;"

Und wieder stellt er gegenüber die Sorglosigkeit der Menschen jener Tage

---

That live as if they had been run aground,
And, when they die, are cast away and drown'd;
That dwell in ships, like swarms of rats, and prey
Upon the goods all nations'fleets convey;
And, when their merchants are bown up and crackt
Whole towns are cast away in storms, and wreckt;
That feed, like Cannibals, on other fishes,
And serve their cousin-germans up in dishes:
A land that rides at anchor, and is moor'd;
In which they do not live, but go aboard."

(The Works of Sam. Butler, ed. 1777, vol. III, 207—7). Wesentlich gemäßigter, ja beinahe als Vorbild für die Engländer werden die Holländer im Prolog "The Spanish Friar" dargestellt:

"The heavy Hollanders no Vices know,
But what they us'd a hundred years ago;
Like honest Plants, where they were stuck they grow ..." etc.

[213] Die Trimmer unter Lord Halifax bildeten die Mittelpartei zwischen den Whigs und den Tories. Sie traten nicht für die Krone ein, hielten sich jedoch vom Parteikampf der Whigs möglichst fern; wegen ihrer Wankelmütigkeit das Ziel vieler Angriffe. Dryden greift sie ab und zu an, zuweilen befürwortet er ihre Stellungnahme.

und die zur Zeit herrschenden Wirrnisse; kühn versetzt er die Whigs um viele Jahrhunderte zurück:

"When *Clause* was King, then all the World was glad.
Whiggs kept the Places they possest before,
And most were in a way of getting more ..."
(Ep. "Const. the Great".)

Und wieder zieht er die Parallele mit dem Kontinent:

"Besides all these, there were a sort of Whights,
(I think my Author calls them *Teckelites*),
Such hearty Rogues against the King and Laws,
They favour'd even a foreign Rebel's Cause,
When their own damn'd Design was quash'd and aw'd;
At least they gave it their good Word abroad.
— — — — — — — — — —
Thus ore their Darling Plot these *Trimmers* cry,
And, tho' they cannot keep it in their Eye,
They bind it Prentice to *Count Teckely*."

Die Ähnlichkeit der Bestrebungen der Whigs mit denen des ungarischen Grafen Teckeli veranlaßte Dryden zu dieser Verbindung. Als die ungarische Regierung die römisch-katholische Bevölkerung drangsalierte, entfachte der Graf einen Aufstand. Er verbündete sich mit den Türken, und es gelang ihm, unter dem Kommando Kara Mustafas im Jahre 1683 die österreichische Hauptstadt, allerdings vergeblich, zu belagern. Daher sahen die Whigs mit verliebten Augen auf dieses Beispiel, wie auch eine Stelle bei Defoe belegt[214].

Dryden verfolgt die einmal begonnene Gedankenführung bis zu Ende:

"And now it comes into my Head, I'll tell
Why these damn'd *Trimmers* lov'd the *Turks* so well."
(Ep. "Const. the Great".)

Eine neckische Begründung beschließt den Epilog mit feiner, virtuoser Lächerlichmachung, die keineswegs verletzend gewirkt haben kann. Es sind reine Liebenswürdigkeiten, in denen aber versteckte Satire schlummert und die Eigenschaft der „Trimmer", „ihr Mäntelchen nach dem Winde zu hängen", dorthin zu langen, „wo es etwas zu erben gibt", mit bestechendem Reiz karikiert wird:

"The Original *Trimmer*, though a Friend to no Man,
Yet in his Heart ador'd a pretty Woman;
He knew that *Mahomet* laid up for ever
Kind Black-eyed Rogues for every true Believer;

---

214 "The first time I had the misfortune to differ with my friends was about the year 1683, when the Turks were besieging Vienna, and the Whigs England ..." (Daniel Defoe, Appeal to Honour and Justice). Und der Torydichter Caleb Calle prophezeite dem minderjährigen Sohne Jakobs II.:

"His conquering arm shall soon subdue
Teckelite Turks and home-bred Jew,
Such as our great forefathers never knew",

("Pindaric Ode on the Queen's Delivery", Scott, a. a. O. X, 389).

And, which was more than mortal Man e'er tasted,
One Pleasure that for threescore Twelve-months lasted.
To turn for this, may surely be forgiven:
Who'd not be circumcis'd for such a Heaven?"
(Ep. "Const. the Great".)

Bekanntlich versprach Mohammed seinen Anhängern, daß sie sich im Paradiese erfreuen dürften an Nymphen von erstaunlicher Schönheit und großen, schwarzen Augen.

Zwar gerät die letzte Zeile hart an die Schwelle der Schlüpfrigkeit, doch weist die kleine Schilderung soviel Gepflegtheit auf, daß wir wirklich darüber hinwegsehen sollten. Gleichzeitig aber erweitert Dryden den Begriff durch die Betonung "Original Trimmer" auf alle diejenigen, die Anhänger des Königs und damit Gegner des Herzogs von York sind.

Zu welch verletzenden Beleidigungen sich aber Dryden seinen Gegnern gegenüber hinreißen lassen konnte, mag seine Schilderung der "Queen Besses Night" illustrieren. Am 17. November eines jeden Jahres, dem Geburtstage der Königin Elisabeth, versammelten sich die Führer der Whigpartei unter dem Namen "King's Head Club", oder später, als die Bezeichnung verboten wurde, "Green Ribbon Club" — so genannt wegen der grünen Bänder, die sie daraufhin als Erkennungszeichen anlegten —, zu einem Freudenfeuer, bei dem eine Wachspuppe in der Figur des Papstes feierlich den Flammen überantwortet wurde. In pomphafter Spottprozession marschierten die Beteiligten in Verkleidungen als Karmeliter, Jesuiten, Bischöfe, Kardinäle u. a. auf, in der Mitte das Bild des Papstes, gefolgt vom Teufel, nach "Chancery Lane", wo das Volk die Bilder auf einem Holzstoß verbrannte. Tumultuöse Szenen spielten sich meist dabei ab. Diesen Festzug beschreibt uns nun Dryden mit unnachahmlicher Drastik:

"Sir *Edmund-berry* first, in woful wise
Leads up the show, and Milks their Maudlin Eyes.
There's not a Butcher's Wife but Dribs her part,
And pities the poor Pageant from her heart;
Who, to provoke Revenge, rides round the Fire,
And with a civil congee does retire:
But guiltless blood to ground must never fall:
There's *Antichrist* behind, to pay for all.
The Punk of *Babylon* in Pomp appears,
A lewd Old Gentleman of seventy years;
Whose Age in vain our Mercy wou'd implore,
For few take Pity on an Old-cast Whore.
The Devil, who brought him to the shame, takes part
Sits cheek by jowl in black to chear his heart,
Like Thief and Parson in a *Tiburn-Cart.*
The word is given, and with a loud Huzzaw
The Miter'd Moppet from his Chair they draw:
On the slain Corps contending Nations fall:
Alas, what's one poor Pope among 'em all!
He burns; now all true hearts your Triumphs ring,
And next (for fashion) cry, *God save the King.*

A needful Cry in midst of such Alarms,
When Forty thousand Men are up in Arms.
But after he's once sav'd, to make amends,
In each succeeding Health they Damn his Friends:
So God begins, but still the Devil ends."
(Pr. "Loyal Brother".)

Gemäß der "Bartholomew Act" war es nur fünf "Dissenters" gestattet, miteinander zu sprechen, worauf anzuspielen Dryden nicht unterlassen kann:

"What if some one inspir'd with Zeal shou'd call,
Come, let's go cry, God save him at *Whitehall?*
His best Friends wou'd not like this overcare,
Or think him e're the safer for that pray'r.
Five praying Saints are by an Act allow'd,
But not the whole Church-Militant in crowd;
Yet, should Heav'n all the true Petitions drain
Of *Presbyterians* who woul'd Kings maintain,
Of Forty thousand five wou'd scarce remain."

Drydens Fähigkeit, alle Mittel in erschöpfender Ausnutzung seinem Zwecke dienstbar zu machen, zeigt eine Stelle im Epilog, wo Mrs. Cook in beinahe befehlendem Tonfall feststellt, daß ein Teil ihrer Geschlechtsgenossinnen von königstreuer Gesinnung durchdrungen ist[215]. Mit Recht tadelt Dryden dann die durch die Schaffung der beiden Parteien hervorgerufene Zersplitterung in die beiden großen Lager auf der kleinen Insel, und er bemüht sich, beiden Parteien zu beweisen, daß sie doch so vieles gemeinsam hätten: er empfiehlt ihnen, wenigstens im Theater einmal für eine oder zwei Stunden ihren Kampfesmut zu Hause zu lassen[216]. Die verwirrenden Eindrücke des Epilogs löst er zum Schluß auf, indem er alle Kräfte in eine Richtung weist:

"Mean time you see what Trade our Plots advance:
We send each Year good Money into *France;*
And they that know what Merchandise we need,
Send o're true Protestants to mend our breed",
(Ep. "Loyal Brother"),

---

[215] "Let Husband or Gallant be what they will,
One part of Woman is true Tory still,
If any factious spirit should rebell,
Our Sex with ease can every rising quell." (Ep. Loy. Br.)

[216] "In City-Clubs their venom let 'em vent;
For there 'tis safe, in its own Element.
Here, where their Madness can have no pretence,
Let'em forget themselves an hour in sense,
In one poor Isle, why should two Factions be?
Small diff'rence in your Vices I can see:
In Drink and Drabs both Sides too well agree.
Wou'd there were more Preferments in the Land;
If Places fell, the Party could not stand.
Of this damn'd Grievance ev'ry Whigg complains;
They grunt like Hogs till they have got their Grains." (Ep. Loy. Br.)

womit Dryden die Flucht der französischen Hugenotten nach England andeutet. Seit dem Jahre 1682 mehrten sich unter Ludwig XIV. die Verfolgungen der Protestanten, bis der Widerruf des Edikts von Nantes ihnen den reformierten Gottesdienst gänzlich untersagte. Daher flüchtete, bevor das Verbot Gesetzeskraft erhalten hatte, eine Anzahl aus ihrem Heimatlande, da von dem streng katholischen Herrscher doch keine Toleranz zu erwarten war.

Die Wirrnisse des Parteienkampfes, der in seiner Dominanz alle früheren Neigungen der Masse unterdrückte und alle Interessen überwucherte, ist uns fixiert im Prolog zu Tate's "Loyal General", einem wertvollen Zeitdokument. Mit klarem Überblick zeichnet Dryden die Leidenschaften jener Tage, die alle Kreise in ihren Bann ziehen:

"IF yet there be a few that take delight
In that which reasonable Men should write,
To them Alone we Dedicate this Night.
The Rest may satisfie their curious Itch
With City-Gazets[217], or some Factious Speech[218],
Or what-ere Libel, for the Publick Good,
Stirs up the Shrove-tide Crew to Fire and Blood."
(Pr. "Loyal General".)

Wie wir schon aus anderen Andeutungen entnehmen konnten, gebot selbst der Theatersaal der politischen Leidenschaft keinen Einhalt, und das Theater wurde verschiedentlich Schauplatz übler politischer Prügeleien. Mit Fug und Recht macht Dryden seiner Empörung über diese Verletzungen des Gastrechts Luft:

"Remove your Benches, you apostate Pit,
And take Above, twelve penny-worth of Wit;
Go back to your Dancing on the Rope,
Or see what's worse, the Devil and the Pope![219]"

Die Menge hat es sich selbst zuzuschreiben, wenn die Dichter ihre Stücke dem Charakter der verwahrlosten Zuschauer anpassen. Selbstironie leuchtet aus den folgenden Couplets hervor:

"The Plays that take on our Corrupted Stage,
Methinks resemble the distracted Age;
Noise, Madness, all unreasonable Things,
That strike at Sense, as Rebels do at Kings!"
(Pr. "Loyal General".)

Dryden vergleicht die Dichter mit dem Parlament von 1641, das sich gegen den König auflehnte, während das Auditorium wie jene urteilt, die sieben Jahre später den König aufs Schafott brachten:

"The stile of Forty One our Poets write,
And you are grown to judge like Forty Eight."

---

[217] Die "City-Gazets" sind hier Veröffentlichungen bezgl. der Parlamentssitzung vom 13. Jan. 1680.

[218] Unter der "Factious Speech" wird wohl die aufrührerische Rede Shaftesburys zu verstehen sein, die später von Henkern verbrannt wurde.

[219] Anspielung auf die an anderer Stelle genauer geschilderte Papstverbrennung.

Aus diesem Grunde müssen die Dichter schon zur Farce greifen, ein Kunstwerk würde nie Beifall ernten:

"Therefore thin Nourishment of Farce ye choose,
Decoctions of a Barly-water Muse:
A Meal of Tragedy wou'd make ye Sick,
Unless it were a very tender Chick."
(Pr. "Loyal General".)

Wenn aber selbst diese letzte Zuflucht nichts mehr nützt, dann sind alle Quellen versiegt —:

"If these shou'd fail — — — —
We must lie down, and, after all our cost,
Keep Holi-day, like Water-men in Frost;
Whilst you turn Players on the Worlds great Stage,
And Act your selves the Farce of your own Age."

Bitterernst ist die Ironie in der Charakterzeichnung seiner Zeitgenossen, die die Dichter unwiderstehlich auf die niedrige Ebene ihrer Hörer zwingen, weil sie dem Ansturm nichts mehr entgegenzusetzen haben[220]. Die politische Leidenschaft hat Dryden immer mehr gefangen genommen und seine ganze Schaffenskraft mit Beschlag belegt. Ein typisches Beispiel eines Werkes ausschließlich politischer Bestimmung ist die Tragödie "The Duke of Guise", in dessen Prolog Dryden mit offenen Karten spielt:

"OUR Play's a Parallel: The Holy League
Begot our Cov'nant; Guisards got the Whigg;"

Der Streit um den Thronfolger findet seinen Niederschlag in diesem Werk. Der Herzog von Guise hatte mit seinen Anhängern, einer Anzahl französischer Unzufriedener, eine „Liga für den allgemeinen Frieden der Christenheit" gegen den mächtigen Kardinal Richelieu gebildet, um den rechtmäßigen Thronfolger, der einem anderen Religionsbekenntnis angehörte, auszuschalten. Dies ist die Parallele zu den Whigs, die der Prolog andeutet[221]. „So wie eine in Frankreich abgetragene Mode nach England gebracht wurde wie die Hugenottenflüchtlinge, genau so hätten sich die Engländer die französische Liga zum Vorbild genommen." Die Heilige Liga feiert in England im Covenant, die Guisen selber in den Whigs, und die Richter der Pariser Volkspartei in den "Whigg-Sheriffs" ihre Auferstehung. Das ungefähr ist der Inhalt des barockal verschnörkelten Vergleichs, der sich an das Anfangscouplet anschließt. Nur die Namen sind vertauscht:

"And yet, the Name but chang'd, our nasty Nation
Chaws its own Excrement, th'Association."

---

[220] Vgl. "Wee now prescribe, like Doctors in despair,
The Diet your weak appetites can bear."
(Pr. "Albion and Albianus".)

[221] "Whate'er our hot-brain'd Sheriffs did advance
Was like our Fashions, first produc'd in *France;*
And, when worn out, well scourg'd, and banish'd there,
Sent over, like their godly Beggars, here."
(Prol. "Duke of Guise".)

Dann aber ruft er die Whigs auf zu nochmaliger Vertreibung des Thronfolgers; noch einmal sollen sie das Schwert über die Religion entscheiden lassen und sich einen Tyrannen als Herrscher erkaufen:

"But your True Protestant can never fail
With that compendious Instrument, a Flail[222].
Go on, and bite, ev'n though the Hook lies bare,
Twice in one Age expel the lawful Heir,
Once more decide Religion by the Sword;
And purchase for us a new Tyrant Lord."

„Raubt dem König doch Macht und Recht, laßt ihn England verlieren, um Frankreich wiederzuerlangen, laßt ihm aus Furcht vor zuviel Macht lieber gar keine", so hallen seine bis ins Maßlose gesteigerten Forderungen, die sich gegenseitig gleichsam überfallen[223]. Aber noch hat sich seine Empörung gegen die Whigs, die der Aufführung erheblichen Widerstand bereiteten, nicht ausgetobt; er schickt eine Ladung Beleidigungen hinterher:

"A noise was made of arbitrary Sway;
But in Revenge, you Whiggs have found a way,
An Arbitrary Duty now to pay."

„Die eigenen Diener sollen sich von ihm abwenden, wenn ihnen das Leben lieb ist, ein Judas soll bei ihm bleiben, ihm den letzten Bissen reichen und ihn dann verraten, der Mob soll Herrscher sein!" so überstürzen sich die Worte.

Die Freilassung des früheren Lordkanzlers Shaftesbury, der als Vertreter des Toleranzgedankens in Gegensatz zu den katholischen Bestrebungen des Königs geriet, konnte auch Drydens und Tates meisterhafte politische Satire "Absalom and Achitophel" nicht abwenden, obwohl sie von der Bevölkerung wahrhaft verschlungen wurde[224]. Whigs waren die Richter der „Großen Jury", die das „Ignoramus-Urteil" fällte. Shaftesburys Befreiung aus dem Tower löste frenetische Beifallskundgebungen und hellste Begeisterung unter der Londoner Bevölkerung aus und

---

[222] flail = Dreschflegel; ein "Protestant-flail" stellte eine Art Bewaffnung dar, nämlich einen Knüppel, der sich zusammenfalten und in der Tasche verborgen tragen ließ.

[223] "Pray for your King, but yet your Purses spare;
Make Him not Two-Pence richer by your Prayer.
To show you love Him much, chastise Him more,
And make Him very Great, and very Poor.
Push Him to Wars, but still not Pence advance;
Let Him lose *England*, to recover *France*.
Cry Freedom up with Popular noisie Votes,
And get enough to cut each other's Throats,
Lop all the Rights that fence your Monarch's Throne;
For Fear of too much Pow'r, pray leave Him none."
(Pr. "Duke of Guise".)

[224] "It was read with such avoidity that the first edition was sold in about a month, and a second was issued in about a month; ...", 1684 schon die 6. Auflage!, Malone, a. a. O., vol. I, part I, 142.

gipfelte in der Prägung einer Medaille zur Erinnerung an seine Freilassung, ein Ereignis, das Dryden die Anregung zu seiner Satire "The Medal" gab. Seine Erbitterung über dieses einseitige Urteil kannte keine Grenzen; lassen wir den Autor sprechen:

> "Let *Ignoramus* juries find no Traytors,
> And *Ignoramus* Poets scribble Satyrs,
> And, that your meaning none may fail to scan,
> Do what in Coffee-houses you began;
> Pull down the Master, and Set up the Man."
> (Pr. "Duke of Guise"),

und auch in "Another Epilogue" zum "Duke of Guise" stehen diese Couplets als Klimax am Schluß des Nachspruchs.

> "Libels, like Plots, sweep all in their first Fury;
> Then dwindle like an ignoramus Jury:
> Thus Age begins with towzing and with tumbling,
> But grunts, and groans, and ends at last in fumbling."

Dryden stand jedoch nicht allein; eine Anzahl Pro- und Epiloge seiner Zeitgenossen läßt die Nachwirkungen dieses Ignoramus-Urteils erkennen[225]. Eine wenig erfreuliche Kontroverse entspann sich über diese von Dryden und Lee verfaßte Tragödie, an der sich auch Shadwell aktiv beteiligte, so daß sich Dryden, besonders auch wegen des zeitweisen Verbotes des Stückes, bewogen fühlte, innerhalb der nächsten drei Monate eine umfangreiche Rechtfertigung auszuarbeiten. Die Lizenz für Drydens politische Tragödie ist lange verweigert worden, worüber er sich in den Anfangszeilen des Epilogs beklagt:

> "Much Time and Trouble this poor Play has cost;
> And faith, I doubted once the Cause was lost",

Er muß die Begründung des Aufführungsverbotes selbst eingesehen haben, denn mit einem diplomatischen, aber doch durchsichtigen politischen Rückzugsmanöver bemüht er sich, dem Stück jeglichen politischen Gehalt abzuerkennen:

---

[225] Vgl. Epilog zu "The Royalist" von D'Urfey:
"What in my face cou'd this strange Scribler see,
(Uds Heart) to make an Evidence of me?
That never cou'd agree with I g n o r a m u s,
But for a Tender Conscience have been famous";
vgl. Prolog zu Aphra Behn's "The Roundheads":
"Pay Juries that no formal Laws may harm us
Let Treason be secur'd by I g n o r a m u s."
vgl. Epilog zu Ravenscroft's "The London Cuckolds":
"But what provok'd the Poet to this Fury,
Perhaps he's piqu'd at by the I g n o r a m u s Jury ..."
vgl. Epilog zu Ravenscroft's "Dame Dobson":
"But, Friends, don't think that you shall longer Sham us,
Or that we'll Bugbear'd be by your Mandamus;
You see Dame Dobsons Devil long was famous,
But fail'd at last; so will your I g n o r a m u s."
(Beljame, a. a. O., p. 158.)

"Yet no one Man was meant, nor Great nor Small;"
(Ep. "Duke of Guise"),

aber wiederum gefolgt von einer Entschuldigungsgeste, die mehr nach Verteidigung aussieht,

"Our Poets, like frank Gamesters, threw at All,
They took no single Aim: — — — — — —
But, like bold Boys, true to their Prince and hearty,
Huzza'd, and fired Broad-sides at the whole Party."

Doch mit der Verschleierungstaktik der Verallgemeinerung wird er wenig Erfolg verbuchen können:

"Duels are Crimes; but, when the Cause is right,
In Battel every Man is bound to fight.
For what should hinder Me to sell my Skin,
Dear as I could, if once my Hand were in?
Se defendendo never was a Sin."
(Ep. "Duke of Guise".)

Die Polarität zwischen den beleidigenden Verletzungen des Prologs und den phantasiereichen Verteidigungsmanövern des Epilogs ist in die Augen fallend. Dryden löst die verwirrenden Eindrücke des Prologs auf und befleißigt sich einer notwendig gewordenen Mäßigung, indem er sich hinter einem schützenden Bollwerk verschanzt:

"'Tis a fine World, my Masters, right or wrong,
The Whiggs must talk, and Tories hold their Tongue.
They must do all they can — — — — —
But We, Forsooth, must bear a Christian mind,
And fight, like Boys, with one Hand ty'd behind;"
(Ep. "Duke of Guise".)

Zwar hat sich sein Aktionsradius verkleinert, doch reicht er noch zum Spott:

"A *Trimmer* cry'd (that heard me tell this Story),
Fie, Mistress *Cooke!* Faith, you're too rank a Tory!
Wish not Whiggs hang'd, but pity their hard Cases;
You Women love to see Men make wry Faces. —"

Sein Kräfteüberschuß fahndet nach einem harmloseren Opfer und findet es ... im "Trimmer":

"We *Trimmers* are for holding all things even. —
Yes — just like him that hung 'twixt Hell and Heaven,
Have we not had Men's Lives enow already! —
Yes sure: — but you're for holding all things steddy.
Now since the Weight hangs all on one side, Brother,
You *Trimmers* shou'd, to poize it, hang on t'other."

Elastisch leitet er über zu Vergleichsbildern aus der Fauna, die mit ihrer Reichlichkeit sich fast gegenseitig stören. Die Lehrbeispiele sollen die vorherigen Beschimpfungen vertiefen und verstärken, die Basis wird zu Realitäten erweitert:

"Damn'd Neuters, in their middle way of steering,
Are neither Fish nor Flesh nor good Red-Herring:
Not Whiggs, nor Tories they: nor this, nor that;

Not Birds, nor Beasts, but just a kind of Bat:
A Twilight Animal; true to neither Cause,
With Tory Wings, but Whiggish Teeth and Claws."

Monumental-grotesk gestaltet er das Bild des „Trimmers", das aber hinreichend vorsichtig, ja verschmitzt umrissen ist und skandalöse Beschuldigungen, wie wir sie im Prolog feststellten, vermissen läßt.

In diese Kategorie der politisch-dramatischen Werke Drydens gehört auch die allegorisch-tragische Oper "Albion and Albianus", in der Albion Karl II., Albianus den Herzog von York darstellt. Jedoch im Pro- und Epilog spüren wir nichts mehr von der einstigen Leidenschaft; maßvoll und bedachtsam äußert er sich:

"You Whiggs may sing, for you have chang'd your Note,"
(Pr. "Albion and Albianus".)

Der Nachspruch enthält die Moral, bei Dryden jedenfalls etwas Außergewöhnliches:

"After our *Æsop's* Fable shown to day,
I come to give the Moral of the play",

sagt er doch im Prolog zu "Love Triumphant", die Moral übe keine bessernde Wirkung auf die Menge aus[226]. Deutlich wird uns erst die Moral des Epilogs zu "Albion and Albianus", wenn wir die erhabene Lobeshymne auf die Eigenschaften Jakobs II. lesen. Und doch entwirft Dryden ohne verächtliches Kriechertum ein Charakterbild des Königs, das Jakob II. gerecht zu werden strebt. Dieser Nachspruch kennzeichnet schon seine vorsichtig veränderte Haltung hinsichtlich des Königtums, indem in der Darstellung eines Idealfalles bedachtsam angebahnte Kritik an den herrschenden Mächten einsetzt. Während die Prologe zur Rückkehr des Herzogs und der Herzogin von York aus Schottland — die Dryden durch die "Spanish Friar" beleidigt hatte und wieder zu versöhnen suchte — noch von grenzenlosem Byzantinismus erfüllt sind, zeichnet er uns mit idiomatischer Sicherheit und poetischem Virtuosentum die Geradheit und ernste, bestimmte Überlegenheit und Unbeugsamkeit des letzten Stuart-Königs. Mit kurzen, aber prägnanten Strichen skizziert er die Figur des Herrschers, dem nichts verächtlicher erschien als Wortbrüchigkeit und Verschleierung seiner Absichten und Pläne, sei es in religiöser, sei es in konstitutioneller Hinsicht. Dryden mußte vergessen, daß es nur die abwartenden Zugeständnisse Karls II. waren, die ihm den Weg zum Thron ebneten und sicherten, als seine Abdankung oder ein Bürgerkrieg als einzige Alternative übrig zu bleiben schien. Scott fügt dem Bild einen sehr schönen Vergleich an, der die Gegensätzlichkeit der

---

[226] "The Fable has a moral Too, if sought;
But let that go; for upon second Thought,
He fears but few come hither to be Taught",
und im Epilog straft er sich selber Lügen:
"The Prologue told us of a Moral here:
Wou'd I cou'd find it, but the Devil knows where."
(Pro- und Epilog "Love Triumphant".)

beiden Herrscher treffend zum Ausdruck bringt: „Karl II. war das Rohr, das sich dem Winde beugte, um sich sofort wieder aufzurichten, Jakob II. die unbeugsame Eiche, die der erste Sturm für immer entwurzelte“[227]. Der Wesensunterschied der beiden Könige mag wohl Dryden den Anlaß gegeben haben zu dieser Charakteristik seines Herrschers, dem er mehr Verehrung entgegenbrachte als Karl II., obwohl er ihn in der großartigen politischen Satire "Absalom and Achitophel" als energischen, seine Feinde niederwerfenden Herrscher zeichnete. Beide Könige waren der ruhende Pol innerhalb der oft chaotischen Wirrnisse ihrer Zeit gewesen, beiden hatte Dryden seine ganze Kraft gewidmet, ja verpfändet. Er kam des Königs Wünschen nur entgegen, als er ihn mit diesen Eigenschaften ausstattete. Ein einleitungsloses Gleichnis beginnt die Charakterschilderung:

"When Heav'n made Man, to show the work Divine,
Truth was his Image, stampt upon the Coin:
And, when a King is to a God refin'd,
On all he says and does, he stamps his Mind."
(Ep. "Albion and Albianus".)

„Dies zeigt seine wahrhaft reine Seele“, fährt er fort, „Könige sollten wie Götter jede Berührung ertragen können“, und er wägt den physischen gegen den moralischen Mut ab:

"To dare in Fields is Valour; but how few
Dare be so thorougly Valiant to be true?"

„Laßt andere Könige nur den Beinamen ‚der Große' führen. Nur der ist groß, wer offen, gerade und ehrlich ist“, folgert er, denn

"His Subjects know him, and trust him more,
Than all their Kings, and all their Laws before.
What safety could their publick Acts afford?
Those he can break, but cannot break his Word."

Glaube und Vertrauen müssen das Fundament bilden, auf dem sich wahres Königtum aufbauen muß; ist erst die Zuversicht erschüttert, hat auch der Herrscher im strengsten Sinne seine Stellung schon eingebüßt. Wenn das Zutrauen verloren ist, fehlt auch der Glaube:

"The Saint, who walk'd on Waves, securely trod,
While he believ'd the beckning of his God;
But, when his Faith no longer bore him out,
Began to sink, as he began to doubt."

Der Epilog schließt mit der Forderung, diesem Beispiel nachzueifern. Er unterstreicht das wechselseitige Aufeinanderangewiesensein von König und Volk, Führer und Geführten:

"Let us our native Character maintain,
'Tis of our Growth to be sincerely plain.
T'excel in Truth we Loyally may strive,
Set Privilege against Prerogative:

[227] Scott, a. a. O. VII, 284.

He Plights his Faith, and we believe him just:
His Honour is to Promise, ours to Trust.
Thus *Britain's* Basis on a Word is laid,
As by a Word the World it self was made."
(Ep. "Albion and Albianus".)

Der unerfreuliche Parteienkampf aber lenkt allmählich zurück in gemäßigtere Bahnen. Die Geburt eines Thronfolgers läßt beide Gruppen, wenn auch nur vorübergehend, einander sich nähern. Auch Dryden äußert mehrfach den Wunsch, die unheilvolle, schädliche Gegnerschaft möchte beigelegt werden. Schon der Schluß des Epilogs zu Banks' "Unhappy Favourite, or The Earl of Essex" kennzeichnet Drydens Streben nach Beendigung dieses aufreibenden Kampfes, nach Befriedung und Beruhigung der Gemüter:

"Then put an Ende to Civil Wars for shame,
Let each Knight Errant who has wrong'd a Dame
Throw down his Pen and give her if he can,
The satisfaction of a Gentleman."

Zwischen den Londoner Bühnenpro- und -epilogen und den Oxfordern besteht auf den ersten Blick ein fundamentaler Unterschied. Mit ihrer einheitlichen Ausrichtung fallen die letzteren völlig aus dem Rahmen der bisher behandelten Vor- und Nachsprüche heraus. Selbst Drydens Zeitgenossen fiel die Wandlung in Sprache und — in beschränktem Maße — auch Inhalt bei den Pro- und Epilogen auf, die in Oxford vorgetragen wurden, und Dryden selbst bringt diesen Kontrast treffend zum Ausdruck:

"So Poetry, which is in *Oxford* made
An Art, in *London* onely is a Trade.
— — — — — — — — — —
Our Poet, could he find Forgiveness here,
Would wish it rather than a *Plaudit* there."
(Oxf. Prol. 1673.)

In diesen Couplets liegt die Gegensätzlichkeit der beiden Prologgattungen. Die fast hypergepflegte Ausdrucksweise steht in wirkungsvollem Kontrast zu den vom Alltagsleben spürbar erfüllten Londoner Prologen. Der bramarbasierende Tonfall weicht einer Demut, einem Bewußtsein inneren Unwertes und daraus entspringender Bescheidenheit, die wir bei Dryden bislang nicht gewohnt waren. Seine Ehrfurcht vor den geistigen Richtern der Alma Mater prägt sich schon in der Sprachform aus, die wesentlich sorgfältigere Feilung aufweist. Und doch vergißt Dryden nicht, daß vorwiegend Jünger der Wissenschaft sein Auditorium ausmachen, denen er die Gesetze der Dichtkunst diktieren darf; auf der anderen Seite aber ist er sich der Tatsache bewußt, daß ihm Zensoren von Ruf und Wissen übergeordnet sind. Er bleibt trotz alledem aber der alte Dryden, der in fast überlegener Tonfärbung mit denen spricht, die unter ihm stehen, der aber mit oftmals aufdringlicher Schmeichelkunst seinen „Vorgesetzten" zu Willen zu sein sich bemüht. Vorsichtig und bedachtsam bleibt sein Spott,

der sich nie gegen den Oxforder Hörer richtet, wohl aber die Mängel des Londoner Publikums eindringlich vor Augen führt und den Gegensatz zu den aufmerksamen und gebildeten Zuschauern Oxfords mehr als genügend unterstreicht. Es fehlt daher nicht an lobenden Bemerkungen für sein gelehrtes Auditorium, das mit Aufmerksamkeit und wirklicher Anteilnahme der Aufführung folgt, es fehlt aber ebensowenig an kränkenden Bemerkungen über das minderwertige Londoner Volk.

Alle seine Fähigkeiten rafft Dryden in diesen Oxforder Beigaben zusammen und bringt mit gewohnter Lebhaftigkeit seiner Phantasie klar und sicher seine Gedanken und Empfindungen zur Darstellung; hier kann er nicht geistreicheln, hier muß er mit wirklich geistreicher Gestaltungskraft sein ganzes Können leuchten lassen.

Es mag Verwunderung erregen, daß Oxford im Mittelpunkt seines Interesses steht, nicht die Schwesteruniversität Cambridge, auf der Dryden doch seine Studienzeit verbrachte. Tatsächlich stellt er nämlich die Oxforder Universität in ihrer Bedeutung über Cambridge. Mit dem Beginn seines 19. Lebensjahres hatte Dryden die Universität Cambridge bezogen, aber trotz siebenjährigen Studiums keine "Fellowship" noch einen "degree" erlangt. Die Schwierigkeiten, die man ihm in Cambridge bereitet hatte, scheinen mithin die Ursache für die Gefühle der Bitterkeit zu sein, die er Zeit seines Lebens nicht unterdrücken konnte, sagt er doch selbst:

> "*Oxford* to him a dearer Name shall be,
> Than his own Mother University.
> *Thebes* did his green unknowing Youth ingage,
> He chuses *Athens* in his riper Age."
> (Oxf. Prol. 1682.)

Wenn wir diese Äußerung als Kompliment für die Universität Cambridge werten, so finden wir doch nirgendwo anders Worte der Zuneigung. Es ist fraglos ein einzig dastehender Fall, daß eine andere Universität auf Kosten der eigenen mit solchen Lobeserhebungen auf den Schild gehoben wurde, wie es durch Dryden geschah. Auch dieses Beispiel rundet das Charakterbild Drydens ab: er war und blieb einer der vollendetsten Höflinge seiner Zeit, denen Schmeichelei zum täglichen Brot gehörte.

Drydens erster Oxforder Prolog, der in das Jahr 1673 fällt, kennzeichnet diese Haltung. Untertänig bewundernd schaut er auf die Gelehrten, denen er mit seiner Dichtkunst etwas näherkommen möchte:

> "What *Greece*, when learning flourish'd, onely knew,
> (*Athenian* Judges,) you this day renew,
> Here too are Annual Rites to *Pallas* done,
> And here Poetique prizes lost or won.
> Methinks I see you crown'd with Olives sit,
> And strike a sacred Horrour from the Pit."

Kunstvolle, geschraubte Formulierungen findet er für seine Unterwürfigkeit, bewußt verringert er seine Leistungen, die nur durch Anweisungen der Gelehrten verbessert werden könnten:

> "A Day of Doom is this of your Decree,
> Where even the Best are but by Mercy free:

A Day which non but *Johnson* durst have wish'd to see.
Here they who long have known the usefull Stage
Come to be taught themselves to teach the Age."
(Oxf. Prol. 1673.)

Die Universität ist für ihn die große geistige Herrscherin des Landes, der Sitz des Denkvermögens der Nation, die Metropole des Verstandes, die ihre Boten aussendet, das Volk zu belehren. Auch Dryden hält sich für eine solchen Auserlesenen, der aber zur Alma Mater zurückkehrt, weil er seine Instruktionen vergaß wie so viele. Mit dem anonymen "Poet" deckt er seine Minderwertigkeitsgefühle und erweitert damit den Horizont:

"As your Commissioners our Poets go,
To cultivate the Virtue which you sow;
In your *Lycaeum* first themselves refin'd,
And delegated thence to Humane kind.
But as Embassadours, when long from home,
For new Instructions to their Princes come;
So Poets who your Precepts have forgot,
Return, and beg they may be better taught;"

Mit diesen Couplets unterwirft er sich; er unterstellt alle Dichter der richterlichen Gewalt der Alma Mater. Seine meisterliche Handhabe der "Flattery" wird zur unnachahmlichen Kunst. Die verschiedenartigsten Teilbilder ordnen sich dem einen Ziel unter und erreichen trotz aller Vielfalt der Kräfte einen Symphronismus, der beinahe überrascht.

Er behält das Bild der Universität als geistiges Zentrum bei, sie wird allem anderen übergeordnet:

"Follies and Faults else-where by them are shown,
But by your Manners they correct their own."

Er erweitert den Kontrast zwischen Oxford und London bis ins Unermeßliche und Unerträgliche, er degradiert die Londoner zu allen Wissens baren Dummköpfen:

"Th'illiterate Writer, Empirique like applies
To Minds diseas'd, unsafe, chance Remedies:
The Learn'd in Schools, where Knowledge first began,
Studies with Care th'Anatomy of Man;
Sees Vertue, Vice, and Passions in their Cause,
And Fame from Science, not from Fortune, draws.
— — — — — — — — — —
There haughty Dunces, whose unlearned Pen
Could ne'er spell Grammar, would be reading Men."

Eine weitschweifigere Einleitung für die nachfolgende Gegenüberstellung ließe sich wohl kaum denken. Die zu Anfang noch einfachen Satzbildungen nehmen eine affektgeladene Färbung an, alles drängt nach dem Destillat seiner Mühe:

"Such build their Poems the *Lucretian* way;
So many Huddled Atoms make a Play,
And if they hit in Order by some Chance,
They call that Nature which is Ignorance.
To such a Fame let mere Town-Wits aspire,
And their gay Nonsense their own Citts admire."

Konkrete Bilder in jeder Nuancierung des Wortschatzes, synthetisch angehäuft, unterstützen die Einbildungskraft durch ihre unmittelbare Intensität, die Reimkunst offenbart sein artistisches Können. Nun aber zielt die mit großem Fleiß angelegte Diskriminierung auf die egoistische Lösung hin:

> "Our Poet, could he find Forgiveness here,
> Would wish it rather than a *Plaudit* there."

Der Schluß aber ist mehr als tiefe Verneigung vor seinen hohen Kunstrichtern, er löst sich förmlich auf in byzantinischem Redeschmuck:

> "He owns no Crown from those *Prætorian* Bands,
> But knows *that* Right is in this Senates Hands.
> Not impudent enough to hope your Praise,
> Low at the Muses Feet, his Wreath he lays,
> And, where he took it up, resigns his Bays.
> Kings make their Poets whom themselves think fit.
> But 'tis your Suffrage makes Authentique Wit."
> (Oxf. Prol. 1673.)

Stellen wir uns noch einmal den Dryden der Londoner Bühne vor, der als Herrscher mit sarkastischem Lächeln die Schäden der Zeit malte, und schauen wir ihn hier zu Füßen des Thrones der Alma Mater: In dieser Diskrepanz schwankt Drydens ganzes Leben, sie ist charakteristisch für seine Gesamteinstellung, für seine Mentalität.

Im Epilog nimmt er die im Prolog begonnene Gegenüberstellung London—Oxford wieder auf, indem er die Dichter, die in Oxford Zuflucht vor der verpesteten Stadt suchen, vergleicht mit armen holländischen Bauern, die in grenzenloser Angst mit noch größerer Eile vor den näherrückenden französischen Waffen flüchten. In Oxford findet er aufmerksame Hörer für seine Beschwerde über den verderblichen Einfluß der französischen Schauspielertruppe, zu der alles Londoner Volk hinströmt.

> "A *French* Troop first swept all things in its way
> But those hot *Monsieurs* were too quick to stay;
> Yet, to our Cost, in that short time, we find
> They left their Itch of Novelty behind."

Wieder nutzt er die Gelegenheit, die Londoner Bühne mit phantasiereichen Ausdrucksmitteln zu diffamieren, wodurch er sich mit augenfälliger Selbstironie gleichermaßen beschuldigt:

> "Th' *Italian* Merry-Andrews took their place,
> And quite debauch'd the Stage with lewd Grimace:
> Instead of Wit and Humours, your Delight
> Was there to see two Hobby-horses fight,
> Stout *Scaramoucha* with Rush Lance rode in,
> And ran a Tilt a Centaure *Arlequin*.
> For Love you heard how amourous Asses bray'd,
> And Cats in Gutters gave their Serenade."

Die Kleinmalerei mit ihrer unmittelbaren Nähe ringt nach Lösung und Zusammenfassung aller geschilderten Einzelbilder:

"Nature was out of Countenance, and each Day
Some new-born Monster shewn you for a Play."

Interessant ist aber Drydens negative Stellungnahme den vervollkommneten Maschinerien der Restaurationsbühne gegenüber, die doch in seinen dramatischen Dichtungen ausgiebige Anwendung fanden:

"But when all fail'd, to strike the Stage quite dumb,
Those wicked Engines, call'd Machines, are come.
Thunder and Lightning now for Wit are play'd.
And shortly Scenes in *Lapland* will be lay'd:
Art Magique is for Poetry profest,
And Cats and Dogs, and each obscener Beast
To which *Ægyptian* Dotards once did bow,
Upon our English Stage are worshipp'd now.
Witchcraft reings there, and raises to Renown
Macbeth, the *Simon Magus* of the town."

Trotz der Ablehnung dieser szenischen Hilfsmittel hat Dryden, wohl unter dem Zwang der Verhältnisse, nie auf sie Verzicht geleistet. Im Gegenteil, seine Bühnenanweisungen legen Zeugnis davon ab, mit welch völliger Ausnutzung der ihm zur Verfügung stehenden Bühnenvorrichtungen er seine Dramen anlegte, selbst wenn er im Prolog zur Eröffnung des Neuen Theaters die Schäden dieser Einrichtungen darlegt[228]. Dryden bleibt nur Rufer im Kampf gegen diesen „unnützen Fortschritt", erweist sich aber nicht stark genug, ihm Einhalt zu gebieten.

Seine ganze, dienerhafte Untertänigkeit kennzeichnen die Anfangszeilen des Oxforder Prologs ein Jahr später:

"POETS, your Subjects, have their Parts assign'd,
T'unbend and to divert their Sov'reign's Mind:
When, tyr'd with following Nature, you think fit
To seek repose in the cool shades of Wit,
And from the sweet Retreat, with Joy survey
What rests, and what is conquer'd, of the way."
(Oxf. Prol. 1674.)

Die Dichter sind zur Unterhaltung ihres gelehrten Publikums da, meint er nun, und er trägt den Erfordernissen weitestgehend Rechnung, wie schon rein äußerlich aus der inhaltlichen Gestaltung und der mit intellektuellen Redeformen durchsetzten Sprache zu ersehen ist. Hören wir die

---

[228] "That *French* Machines have n'er done *England* good.
I would not prophesie our Houses Fate;
But while vain Shows and Scenes you overrate,
'Tis to be feared ————————
That, as a Fire the former House o'erthrew,
Machiness and Tempests will destroy the new."
("Prol. Spoken at the opening of the New House" 1674.)
Shadwell unterstützt Dryden unwissentlich in seinem Prolog zu "The Squire of Alsatia":
"Then came Machines, brought from a neighbour nation,
Oh, how we suffer'd under Decoration!
If Poets aim at nought but to delight,
Fidlers have to the bays an equal right."

folgenden Couplets, aus denen seine bewußte Unterordnung spricht, obwohl er sich als früherer Schüler der berühmten Universität durchaus als Gleichgestellter hätte fühlen dürfen:

"Here free your selves from Envy, Care, and Strife,
You view the various Turns of humane Life;
Safe in our Scene, through dangerous Courts you go,
And undebauch'd the Vice of Cities know."

Absichtlich verfügt er sich in dieses Abhängigkeitsverhältnis, das dann die Äußerungen der Verehrung und Ergebenheit zeitigen mußte. Er degradiert sich zu einem im Dienstverhältnis stehenden Arbeiter, wohingegen die Hörer der Universität die rein Genießenden sind. Er macht sich zur Aufgabe, die Prinzipien und Theorien der hohen Lehrmeister in die Wirklichkeit umzusetzen, womit er sich selbst zugleich das Lob erteilt, einer der würdigsten Schüler einer Hochschule zu sein.

"Your Theories are here to Practise brought,
As in Mechanick Operations wrought;
And Man, the little World, before you set,
As once the Sphere of Chrystal Shew'd the Great."

Wenn er dann fortfährt: „Gesegnet seid Ihr über alle Sterblichen hinaus, ... Ihr könnt jene Übel, die wir Euch aufzeigen, schauen und vermeiden, Ihr lernt die Verbrechen allein in den Theatern kennen", so charakterisiert er hiermit die turmhohe Überlegenheit der Alma Mater über allem, was irdisch-körperlich und vergänglich ist. Die unantastbare kritische Autorität verbietet es den lebenden Dichtern, vor ihrem Richterstuhl zu erscheinen,

"For Muses so severe are worshipt here
That, conscious of their Faults, they shun the Eye,
And, as Prophane, from sacred Places fly,
Rather than see th'offended God, and dye."

Der Schluß aber artet aus in Selbstzerfleischung und Zerknirschung über die eigene Unfähigkeit auf der einen Seite, in einer erhabenen Hymne auf die Macht und die Vorzüge der Alma Mater auf der anderen; Mittler zwischen beiden Extremen aber wird die vollendete Verskunst, die mit künstlerischem Schwung in artistischer Formung eine Synthese dieser Polarität schafft. Das Spiel mit Antithesen mit ihrer Launenhaftigkeit, der negativen Umschreibung des Positivums, koppelt sich mit dem Streben nach klanglicher Wirkung, nach Betonung des Rhythmischen und Musikalischen. Diese Doppelheit des Drydenschen Wesens, bewußte Verkleinerung der eigenen Arbeit und als Äquivalent dagegen die Vollendung in der Reim- und Versgestaltung, offenbart sich uns überall; lassen wir den Autor sprechen:

"We bring no Imperfections, but our own;
Such Faults as made are by the Makers shown.
And you have been so kind that we may boast,
The greatest Judges still can pardon most.
Poets must stoop, when they would please our Pit,

Debas'd even to the Level of their Wit;
Disdaining that which yet they know will take,
Hating themselves what their Applause must make.
But when to Praise from you they would aspire,
Though they like Eagles mount, your *Jove* is higher.
So far your Knowledge all their Pow'r transcends,
As what *should* be beyond what *Is*, extends."
(Oxf. Prol. 1674.)

Die willenlos preisgegebene Persönlichkeit steht in auffälligem Gegensatz und Widerspruch zur königlichen Rigorosität, die uns mit all ihren kniffflichen Schikanen von den Londoner Bühnenprologen noch frisch in Erinnerung ist. Dryden stellt eine nach außen polierte Fassade zur Schau, die sicherlich nicht seiner wahren Einstellung entspricht. Die echten Gefühle werden in den Hintergrund gedrängt, nach außen hin aber frisiert; er „spielt Theater". Die Verschleierung des eigenen Ichs und die Maskierung der persönlichen Stellungnahme mit Hilfe wortreicher Tarnungsmanöver ist einer der Hauptcharakterzüge seines Wesens wie des barocken Menschentyps überhaupt. So wie das flinke, behende Redegefecht mit geistigen Waffen unter blitzartiger Ausnutzung der Schwächen des Gegners durch den Angriff die eigenen Mängel zu übertünchen sucht, so schützt sich auch hier der Dichter durch vorgeschobene Marionettenhaftigkeit. Das Wort wird zum Mittel, die Gedanken zu verbergen. Es wäre jedoch zu weit gegriffen, wollten wir unter diesem Gesichtswinkel alle Oxforder Pro- und Epiloge betrachten.

Im Prolog zu Lee's "Heroic Play" "Sophonisba", — im Jahre 1680 auf einer provisorischen Bühne zu Oxford, augenscheinlich einem Tennisplatz, aufgeführt — tritt Dryden uns als Professor entgegen, der den Studenten in lehrhafter Weise die Folgen der Vorherrschaft fanatischer Prinzipien ausmalt, die im papistischen Komplott ihr Musterbeispiel gefunden hatten. Mit dekorativer Überfülle stopft er seine Kenntnisse in diesen Prolog hinein und sucht die gegensätzlichen Momente „Plan und Zweck des Prologs" zu vereinigen mit intellektuellen Ausdrucksformen. Mehr auf rednerische Wirkung als auf klare Prägnanz der leitenden Gedanken richtet er sein Augenmerk:

"*THespis*, the first Professor of our Art,
At Country Wakes, Sung Ballads in a Cart.
To prove this true, if *Latin* be no Trespass,
Dicitur et Plaustris vexisse Poemata Thespis.
But *Eschylus*, says *Horace* in some Page,
Was the first Mountebank e'er trod the Stage;
Yet Athens never knew your learned Sport
Of tossing Poets in a *Tennis-Court*."
(Oxf. Prol. 1680.)

Dryden erkennt noch nicht den bezahlten Bluff des "Popish Plot"; im Gegenteil, es wird für ihn zum Anlaß einer veränderten Stellungnahme der römischen Kirche gegenüber. Während die öffentliche Meinung durch die angebliche Verschwörung zur Ermordung des Königs in wilde Auf-

regung versetzt wird, nimmt der König selbst die Angelegenheit äußerst leicht auf und durchschaut augenscheinlich das Lügengespinst[229].

"But 'tis the Talent of our *English* Nation
Still to be plotting some new Reformation;"

Absichtlich vergrößert Dryden die Auswirkungen bis ins Abseitsliegende in typisch barockaler Erweiterung eines doch lokal begrenzt gebliebenen Ereignisses[230].

"And *Aristotle* for destruction ripe; ..." etc.

Das Schlußcouplet summiert mit dem Ausblick:

"This is our Comfort: none e'er cried us down
But who disturb'd both Bishop and a Crown."
("The Prologue at Oxford", 1680.)

Ein typisches Beispiel für die Verschachtelung der Gedanken bietet sich uns im Oxforder Prolog des Jahres 1681 dar, der dort wahrscheinlich kurz nach der Auflösung der kurzen, dort abgehaltenen Parlamentssitzung vorgetragen wurde. Ein umfangreich angelegtes Gleichnis stößt nur langsam zum Kernpunkt der Dinge vor; besonders gewählte Formen, mit denen sich Pointen, Überraschungen, Spannungen verbinden, zielen auf rhetorischen Effekt hin und sind weit entfernt von jeder Konversationssprachform:

"The fam'd *Italian* Muse, whose Rhymes advance
Orlando, and the *Paladins* of *France*[231],
Records that, when our Wit and Sense is flown,
'Tis lodg'd within the Circle of the Moon
In Earthen Jars, which one, who thither soar'd,
Set to his Nose, snufft up, and was restor'd.
What e're the Story be, the Moral's true;
The Wit we lost in Town we find in you.
Our Poets their fled Parts may draw from hence,
And fill their windy Heads with sober Sense."
(Prol. Oxf. 1681.)

Die Verse enthalten in ihrer Geschliffenheit ein sprachmusikalisches Ele-

---

[229] Er fürchtet nur, daß durch die Aufbauschung des Falles jemand wirklich auf den Gedanken kommt, ihm nach dem Leben zu trachten, eben weil der Gedanke geäußert ist.

[230] "And few years hence, if anarchy go on
Jack Presbyter will here erect his Throne,
Knock out a Tub with Preaching once a Day.
And every Prayer be longer than a Play.
Then all you Heathen Wits shall go to pot
For disbelieving of a Popish plot:
Nor should we want the Sentence to depart
Ev'n in our first Original, a Cart."
("The Prologue at Oxford" 1680.)

[231] Scott (a. a. O. X, 356) weist hin auf die überraschende Ähnlichkeit dieses ersten Couplets mit den Zeilen von Drayton:
"The Tuscan poet doth advance
The frantic Paladin af France."

ment, eine gewisse Tätowierung hat eingesetzt mit Fachwörtern, deren Kenntnis eben nur in jener Oxforder Umgebung vorausgesetzt werden konnte. Mit der Nuancierung des Wortschatzes verändert sich auch die Ironie, deren Ausdrucksmittel auch hier keinesfalls von der Anrüchigkeit sind wie zuweilen die Londoner Bühenprologe und -epiloge. Wie Hammerschläge hallen die beiden Formen "windy Heads" und "sober Sense" mit ihrem so deprimierenden Kontrast den Betroffenen entgegen. Drydens entmutigende Niedergeschlagenheit äußert sich beredt in der Anschaulichkeit der folgenden syntaktischen Begriffsbildungen:

> Your Country Neighbours, when their Grain grows dear,
> May come, and find their *last Provision* here;
> Whereas we cannot much lament our Loss,
> Who neither carried back nor brought one Cross.
> We look'd what Representatives wou'd bring,
> But they help'd us, just as they did the King.
> Yet we despair not; for we now lay forth
> The *Sybill's* Books to those who know their Worth;
> And tho the first was Sacrific'd before,
> These Volumes doubly will the price restore."
> (Oxf. Prol. 1681.)

Zu einer Selbstrechtfertigung schwingt er sich in den letzten Versen auf, verknüpft mit einem Lob auf die Beurteilungskraft seiner Zensoren. Er sucht sich reinzuwaschen von dem Tadel, der Demoralisierung seines Zeitalters Vorschub geleistet zu haben.

> "Our Poet bade us hope this Grace to find,
> To whom by long Prescription you are kind.
> He, whose undaunted Muse with Loyal Rage
> Has never spar'd the Vices of the Age,
> Here finding nothing that his Spleen can raise,
> Is forced to turn his Satire into Praise."
> (Oxf. Prol. 1681.)

Hier beleuchtet er nicht mehr die großen und kleinen Vorkommnisse des öffentlichen Lebens und Theaters, vielmehr rafft er alle Erscheinungen zusammen und gibt ein kritisches Urteil ab, das ihn von Vorwürfen zu entlasten bezweckt. Die gleiche sachliche Kritik mit dem Versuch einer Objektivität tönt aus den ersten Couplets eines anderen Oxforder Prologs aus demselben Jahre (1681):

> "DISCORD and Plots, which have undone our Age,
> With the same ruine have o'erwhelmed the Stage."

Wie leicht die Bühne in die politischen Geschehnisse verwickelt werden kann, beweist Dryden in den nachstehenden Zeilen, die erfüllt sind von der Klage über den Ausfall so vieler schauspielerischer Kräfte, die den Herzog von York nach Schottland begleiteten:

> "Our House has suffered in the common Woe,
> We have been troubled with *Scotch* Rebels too.
> Our brethren are from *Thames* to *Tweed* departed,
> And of our Sisters all the kinder-hearted
> To *Edenborough* gone, or coached or carted."

Hier kristallisiert sich wieder der Dryden der Londoner Prologe heraus. Er hält dieses für ihn und den Theaterdirektor so einschneidende Ereignis für zu wichtig, als daß es einfach übergangen werden dürfte. Nur der Ausdruck "brethren" mahnt an den Kontakt mit Oxford. Zugleich aber heftet er wieder eine feine, in diesem Falle sogar stichhaltige Entschuldigung an für die vielleicht schlechte Aufführung. Mit ironischem Lächeln karikiert er die schottischen Verhältnisse; man ist versucht, dabei an die heutigen Verspottungen der Schotten zu denken:

> "With bonny Blewcaps there they act all night
> For *Scotch* half-crown, in *English* Threepence hight.
> One Nymph, to whom fat *Sir John Falstaff's* lean,
> There with her single Person fills the Scene."

Der Sarkasmus, den er so meisterhaft zu handhaben weiß, fordert wieder sein Recht; in die sonstige Langatmigkeit der Redeführung der Oxforder Prologe bricht die alte Leidenschaft mit ihrem Schneid und Tempo ein. Mit unnachahmlicher Treffsicherheit führt er die Einzelcharakterisierungen durch:

> "Another, with long Use and Age decay'd
> Div'd here old Woman, and rose there a Maid.
> Our trusty Door-keepers of former time
> There strut and swagger in Heroique Rhyme.
> Tack but a copper Lace to drugget Suit
> And there's a Heroe made without Dispute."

Die spaßhafte Darstellung wird noch unterstützt durch die in jedes Couplet gezwängten jeweiligen Gegenüberstellungen. „Traurige Pförtner prahlen in heroischen Reimen; hefte eine kupferne Schnur an Deinen schadhaften, schoflen Anzug, und sofort bist Du ein Held!" Immer mehr verblassen auch hier die Kriterien der Oxforder Prologe; Dryden löst das schwere Pathos der Rede auf, denn er hat zwei Ziele für seine Spottpfeile entdeckt, die Schotten und die Iren, letztere dargestellt durch eine wandernde Schauspielertruppe, die kurz vordem noch in Oxford Gastspiele gab. Dryden hat zurückgefunden zu seiner stärksten Waffe, der Satire; ein Vergleich aus der Flora dient als Überleitung:

> "And that which was an Capon's tayl before
> Becomes a plume for *Indian* emperor.
> But all his Subjects, to express the Care
> Of Imitation, go, like *Indians*, bare;"

Dieser Einleitung heftet sich die restlose Ausnutzung des satirischen Materials an:

> "Lac'd Linen there would be a dangerous Thing;
> It might perhaps a new Rebellion bring;
> The *Scot* who wore it wou'd be chosen King."

Diesem Höhepunkt folgt der halb resignierte Verzicht auf weitere Ausführungen: „Warum soll ich all diese Abtrünnigen beschreiben, wo Ihr doch selbst einen noch leichtfertigeren Volksstamm zu Gesicht bekommen habt":

"*Teag* has been here, and to this learned Pit
With *Irish* Action slandered *English* Wit."

Dryden steht im Zweifrontenkrieg; die ironische Bezeichnung "Teag" für den Irländer beginnt das erste Gefecht. Dann aber reißt in leidenschaftlichem Überfluß eine Granate nach der anderen klaffende Breschen in die feindlichen Linien:

"You have beheld such barbarous *Macs* appear
As merited a second Massacre[232];
Such as like *Cain* were branded with Disgrace,
And had their Country stampt upon their Face."
(Sec. Prol. Oxf. 1681.)

Fast unvermutet besinnt Dryden sich wieder auf den guten Konversationston, und, da er in Oxford spricht, fällt er urplötzlich zurück in demütiges, ja flehentliches Bitten um Nachsicht:

"When Strollers durst presume to pick your purse,
We humbly thought our broken Troop no worse.
How ill soe'er our Action may deserve,
Oxford's a place where Wit can never sterve."
(Sec. Prol. Oxf. 1681.)

Die Resignation hat wieder eine Zuflucht gefunden, er richtet sich wieder auf und fühlt sich geborgen unter den schützenden Fittichen der Gelehrtenschule.

Dieser Prolog enthüllt wiederum Drydens Wesen: die Doppelheit und Zwiespältigkeit seines Charakters. Auf der einen Seite steht als Dominanz die mit knabenhafter Bosheit durchgeführte Rigorosität seines Spotts, auf der anderen der bittere Ernst seiner Gedanken, durch den nur schwach die Ironie hindurchschimmert. —

Der letzte Oxforder Prolog aus dem Jahre 1682 enthält schon das Spezifikum der gemäßigteren Prologe des späten 17. Jahrhunderts. Ruhig und gleichmäßig gleiten die Couplets dahin; sie weisen nicht mehr die Reliefierung mit jenen Höhen und Tiefen auf wie ehedem, sondern nähern sich mehr einem darstellerisch-erzählenden Inhalt als effektischer Hingabe an das Motiv. Die Gewandtheit der Diktion aber bleibt ihnen erhalten:

"Tho' Actors cannot much of Learning boast,
Of all who want it, we admire it most:
We love the Praises of a learned Pit,
As we remotely are ally'd to Wit.
We speak our Poet's Wit, and trade in Ore,
Like those who touch upon the Golden Shore;
Betwixt our Judges can distinction make,
Discern how much and why our Poems take;"
(Oxf. Prol. 1682.)

Wie wenig ihm am Beifall des Londoner Volkes lag, sollen die folgenden Couplets wiederum illustrieren:

---

[232] Anspielung auf das irische Blutbad des Jahres 1642.

"Mark if the Fools, or Men of Sense, rejoice;
Whether th'Applause be only Sound or Voice.
When our Fop Gallants, or our City Folly,
Clap over-loud, it makes us melancholy;
We doubt that Scene which does their wonder raise,
And for their Ignorance contemn their praise."
(Oxf. Prol. 1682.)

Doch nur mit Vorbehalt werden wir diese Äußerung als seiner wahren Einstellung entsprechend anerkennen; unsere Vorsicht begründen die nachstehenden Zeilen, die von Schmeichelei für das Oxforder Auditorium förmlich triefen:

"Judge then, if we who act and they who write
Shou'd not be proud of giving you delight.
London likes grosly; but this nicer Pit
Examines, fathoms, all the Depths of Wit[233]."

Wenn auch die Kennzeichen der Oxforder Prologe hinsichtlich ihres Umgangstones mit dem Publikum in geschickter, numinöser Maßhaltung bestehen, so bleiben ihm immer noch die feinsten Schattierungen und Abtönungen der Sprachformung, die in ihrer Unaufdringlichkeit alle grobe Bizarrerie der Londoner Bühnenprologe eingebüßt haben. Der Prolog schließt mit dem berühmten Bekenntnis: „Oxford soll ihm lieber sein als die eigne Alma Mater" und der Begründung: „Theben widmete er seine unwissende Jugend, Athen wählt er im reiferen Alter!" —

Zwar fallen die Oxforder Pro- und Epiloge, der Sprachform nach betrachtet, aus der Serie der übrigen Vor- und Nachreden mit ihrer Ursprünglichkeit heraus, jedoch die Merkmale des Drydenschen Wesens fehlen ihnen nicht; die Oxforder Prologe sind nicht so affektbewegt, nicht so mit prickelndem, verbissenem Spott behaftet. Ihre Wirkung liegt in der Geschmeidigkeit, in einem Streben nach Einfachheit der Gedankenführung, die ihr Gegengewicht in besonders gewählten Wortbildungen sucht, was aber die Monumentalität des Gesamtbildes keineswegs schmälert.

Wenn auch Drydens kritische Äußerungen in Pro- und Epilogen vielfach an bedeutungsloser Stelle stehen, so erscheint es mir doch wichtig, bei der Analyse der Drydenschen Vor- und Nachprüche noch einmal im besonderen auf diese Bemerkungen einzugehen, soweit es sich um kritische Stellungnahmen innerhalb dieser Beigaben zu den Dramen handelt, wenn auch schon im Verlaufe der Untersuchung einige kritische Bemerkungen behandelt worden sind. Eine genauere Betrachtung Drydens als Kritiker würde über die Peripherie der Themastellung hinausgehen;

[233] "Nature her self lyes open to your view;
You judge by her what draught of her is true,
Where Out-lines false, and Colours seem to faint,
Where Bunglers dawb, and where true Poets Paint."
(Oxf. Prol. 1682.)

außerdem liegen uns verschiedene diesbezügliche Abhandlungen vor[234]. Drydens Fähigkeiten lagen letztlich doch mehr auf politischem und kritischem und weniger auf dichterischem Gebiete. So wie Drydens Hauptwerke politische Funktionen zu erfüllen hatten, weil sie aus dem politischen Kampf herausgewachsen waren, so entstand auch seine Kritik aus der Verteidigung der beiden großen Welten heraus, die er miteinander verhaften wollte.

Karl II. steht de facto im französischen System und erhofft den Absolutismus; nur die Ungeschicklichkeit der Stuarts ruft den Fall des französischen Systems in England hervor und damit auch in Frankreich. So sind auch die Konflikte des Heroic Play, dessen Geist den royalistischen Kavaliergeist verherrlicht, nur in ihrer Herleitung aus dem französischen heroischen Roman zu verstehen. Während das Restaurationsdrama nicht mehr nationalen, sondern internationalen Charakter trägt, versucht man, es logisch an das Vorangegangene anzuknüpfen. Es gilt also, das Fortleben der Tendenzen aus der Blüte des englischen Dramas zu kennzeichnen, d. h. beispielweise die Komödie der Restauration zu verbinden mit der Komödie Jonsons, sowie mit der romantischen Komödie Fletchers und weiterhin mit dem pathetischen Drama zu verflechten. Hiermit verquicken sich weiterhin Fremdeinflüsse, vorwiegend französische und spanische. Doch ist die Wirkung der alten romantischen Komödie noch stark genug, um ihrerseits die Restaurationskomödie zu beeinflussen; selbst Shakespeare tritt uns hier, wenn auch in abgewandelter Form, wieder entgegen. Dryden unternimmt das Wagnis, eine höhere Einheit zwischen diesen Extremen zu schaffen, was ihm nicht gelingen konnte. Aber nicht bedingungslos opferte er sich dieser Aufgabe, er mußte die Mängel erkennen lernen, die dem gesamten Restaurationsdrama anhafteten. Daher fügte er seinen dramatischen Erzeugnissen kritische Essays an, die aber, im ganzen betrachtet, wohl die widersprechendsten Dokumente sind, die uns von einem Dichter erhalten blieben. Aber dennoch ragen seine zwar verstreut angeordneten kritischen Äußerungen als wertvolle Sonderheit aus allen übrigen Bestandteilen seiner Werke heraus. Während seine Kritik ihre Impulse von Tasso und Corneille erhält, wurzelt letztlich die Lessingsche Kritik wieder bei Dryden.

Davenant spielt als erster an auf die neue Richtung der "plays" im Epilog zur ersten Aufführung nach Schließung der Theater:

> "Perhaps, some were cozen'd as to come
> To see us weave in the dramatic loom;
> — — — — — — — — — —
> These were your plays, but get them if you can,"
> (Works, vol. III, Ward, III, 282.)

während Dryden im "Wild Gallant" den Prolongisten betonen läßt, daß er als Engländer die englische Tradition zu wahren sich verpflichtet fühle:

---

[234] Vgl. George Stuart Collins, a. a. O.; Margaret Sherwood. a. a. O.; Franz Heigl, a. a. O.; Franz Weselmann, a. a. O.

"This Play is *English*, and the growth your own;
As such it yields to *English* Plays alone;"

Im Prolog zu "The Rival Ladies" weist er schon auf den französischen Einfluß hin in der Definition eines Heroic Play, das nur im Zusammenhang mit der Restauration möglich war und nur dort seine Daseinsberechtigung hatte:

"You now have Habits, Dances, Scenes, and Rhymes,
High Language often, ay, and Sense sometimes.
As for Clear Contrivance, doubt it not; ...
And for Surprize, two bloody-minded Men
Fight till they dye, then rise and dance again.
Such deep Intrigues you're welcome to this Day:
But blame your Selves, not him who writ the Play."
(Prol. "Rival Ladies".)

Mit typischer Selbstbespöttelung zeigt er die Verkörperung des romantischen Rohstoffs von Ariost

"Le donne, il cavalier, l'arme, gli amori
Le cortesie, l'audaci imporese, jo canto ..." etc.

im Heroic Play auf, wozu das Vorbild der schwärmerisch-heroischen Liebe bei Corneille einen Teil der Verantwortung zu übernehmen hat, wie Dryden selbst bekennt[235], wenn auch die anstoßgebenden Vorbilder Orrery und Davenant gewesen sind. Deutlich schälen sich Begriffe von spezifischer Bedeutung, die heroische Liebe und die heroische Ehre, "Love and Honour", heraus, Motive und Passionen, die die Schicksale der handelnden Person ausschließlich beeinflussen. „Dryden drückt auf einen Knopf und zwei Gestalten verlieben sich ineinander[236]", in diesem Satz liegt Wesen und Inhalt jener Spektakeltragödien, die neben Schlachtenlärm und Mord und Totschlag nur höchste Persönlichkeiten von Rang und Würden auf die Bühne zitieren. Die Konflikte zwischen Liebe und Ehre in ihrer maskenhaften Hohlheit und Überstiegenheit haben nur Augenblicksinteresse und rufen ebenso nur Augenblicksspannungen hervor. Diese Begriffszweiheit "Love and Honour", der Kontrast zwischen Held und Feigling, die Verfolgungen und Versuchungen der Heldin und die unmotivierte Urplötzlichkeit des Verliebens sind symbolisch für Anlage und Inhalt des Heroic Play. Hören wir Dryden darüber:

"Your Wit burlesque may one Step higher climb,
And in his Sphere may judge all dogrel Rhyme;
All proves, and moves, and loves, and honours too;
All that appears high Sense, and scarce is low."
(Ep. "Indian Emperor".)

---

[235] "The heroic, or rhyming plays, were borrowed from the French, to whose genius they are better suited than to the British", aus der "Prefatory Note" zum "Ind. Emp.".

[236] Wolfg. Keller u. Bernh. Fehr: Die romanischen Literaturen von der Renaissance bis zur Aufklärung, Handb. d. Lit. Wiss., Potsdam 1928, p. 175.

Zu einer umfangreichen Rechtfertigung aber schwingt er sich in dem sorgfältig durchdachten und in sechs wohlgeformten Triplets angelegten Prolog zu "Secret Love" auf, worin seine Stellungnahme zu den Regeln deutlich genug zutage tritt:

1

"He who writ this, not without Pains and Thought,
From *French* and *English* Theatres has brought
Th'exactest Rules by which a Play is wrought,

2

The Unities of Action, Place, and Time;
The Scenes unbroken; and a mingled chime
Of *Johnsons* Humour with *Corneilles* rhyme[237]."

Reine Übernahme des Französischen hätte seinen Stolz beleidigt, sagt er doch selbst: "I shall never subject my characters to the French standard, whose love and honour are to be weighed by drachms and scruples[238]".

Nach diesen Ausführungen im Prolog wie auch in der Vorrede[239] müßten wir annehmen, daß sich das folgende Heroic Play auch wirklich an die angekündigten Regeln hält; doch beweist die doppelte Handlung, daß Dryden die Einheit des Ortes vernachlässigte. Bei genauerer Betrachtung entdecken wir ebenfalls, daß die "scenes unbroken" nicht überall aufs genaueste befolgt sind[240], obwohl Dryden sonst der "Liaison" der Szenen, dem Szenenwechsel ohne Ortsveränderung, als wichtigem künstlerischem Mittel große Sorgfalt angedeihen ließ. Selbst den Reim Corneilles vermissen wir in der Tragikomödie "Secret Love", denn Prosa und Blankvers herrschen vor. Schon aus dieser einen Probe ersehen wir, wie wenig pedantisch Dryden sich den Regeln gegenüber verhält. Er bindet sich nicht sklavisch, sondern befolgt sie nur, soweit sie ihm praktische Hilfen für die Komposition seiner Dramen darstellen. In der Vorrede zu "Don Sebastian" bemüht er sich um eine, allerdings etwas naive Begründung: "The genius of the English cannot bear too regular a play".

Während Dryden so seine Vorliebe für das Französische im Prolog zu "Secret Love" dokumentiert, orientiert sich der Prolog zum "Tempest" nahezu einseitig auf die nationale Überlieferung von Shakespeare, Jonson und Fletcher. Im Epilog zu "Evening's Love" hingegen verwahrt er sich gegen den Tadel des "plagiarism":

"Yet said, he used the French like Enemies,
And did not steal their Plots, but made 'em Prize[241]."

---

[237] Vgl. die Parallele in Ben Jonsons Prolog zu "Volpone":
"The Laws of time, place, persons he observeth,
From no needful rule he swerveth ..."
(The Works of Ben Jonson, ed. by F. Cunningham, London 1816, 3 vols., vol. I, 337.)

[238] Essay of Heroic Plays, Scott, a. a. O. IV, 28.

[239] "This play is regular according to the strictest of dramatic laws ..." (Vorrede "Secr. Love").

[240] Vgl. den 4. Akt.

[241] Tomkis zieht 1614 im "Albumazar" den deprimierenden Schluß, daß alle Dichter voneinander "stehlen", bis alles schließlich bei Homer und noch weiter zurück

Der Vorrang, den Dryden dem heroischen Drama einräumt, wird besonders deutlich in der Unerschrockenheit, mit der er es im Epilog zum zweiten Teil der "Conquest of Granada" befürwortet und verteidigt; nur einige Proben werde ich herausgreifen:

"Thus *Jonson* did Mechanique humour show
When men were dull, and conversation low.
Then, Comedy was faultless, but 'twas course;
Cobbs Tankard was a Jest, and *Otter's* horse ...
But, were they now to write, when Critiques weigh
Each Line, and ev'ry Word ...
... not *Jonson* in his height,
Could pass ...
If Love and Honour now are higher rais'd,
'Tis not the Poet, but the Age is prais'd ...
In this one praise he has their fame surpast,
To please an Age more Gallant then the last."

Diese Doktrin ist richtungweisend für Drydens Schaffen und fügt sich harmonisch in die Ausführungen des "Essay of dram. Poesy" ein.

Die gegen den Willen des Autors erfolgte Wandlung zuungunsten des Reimes erfuhren wir schon aus dem berühmten Prolog zu "Aureng-Zebe", wo er seine "long-loved Mistris Rhyme" aufgeben will, obgleich die nachfolgende Tragödie noch durchgereimt ist; „der Geist war williger als das Fleisch" könnte man sagen; denn immer wieder drängt es ihn zum Reime, den er in späteren Dramen nur am Schlusse der Akte beibehält. In gleicher Weise greifen die Zeilen

"What Verse can do he has perform'd in this,
Which he presumes the most correct of his";
(Pr. "Aureng-Zebe".)

der Entwicklung vor. Dryden hält "Aureng-Zebe" für sein korrektestes Stück, obwohl er die Einheit der Handlung außer acht läßt. Trotz dieser Widersprüche zwischen Prolog und Stück jedoch ist die Tragödie meisterhaft, eben weil sie sich — wie Dryden in der Vorrede bekanntgibt — von der alten Form des "Heroic Play" abwendet und einer gewissen Mäßigkeit Platz macht, die dem Stücke mit seiner starken Annäherung an das französische klassische Drama nur förderlich war. Auch die zwei Jahre früher fertiggestellte Komödie "Marriage à la Mode" mit ihrer vortrefflichen Stilisierung des guten Konversationstones atmet trotz des Pathos viel mehr Ruhe und Natürlichkeit als die vorherigen Heroic Plays.

Wie schwer Dryden die Aufgabe des Reimes geworden ist, ersehen wir auch aus dem Beginne des Epilogs zu "Aureng-Zebe"; hatte er doch

---

endet; vgl. die folgenden Zeilen aus dem obenerwähnten Stück, eine Einführungslektion eines Astrologen zur Kunst des Betrügens:

Har.: "And yet he steals: one author from another.
This poet is that poet's plagiary,
and he a third's, till they all end in Homer.
Alb.: "And Homer filch'd all from an Egyptian priestess.
The world's a theatre of theft ..."
(Akt I, Sz. 1.) Ward, a. a. O. III, 180.

noch in der Vorrede zur "Conquest of Granada" betont, die schlechtesten Verse seien immer noch besser als Prosa:

"A pretty task! and so I told the Fool,
Who needs would undertake to please by Rule:
He thought that, if his Characters were good,
The Scenes entire, and freed from noise and bloud;
The Action great, yet circumscrib'd by Time,
The Words not forc'd, but sliding into Rhime,
The Passions rais'd and calm'd by just Degrees,
As Tides are swell'd, and then retire to Seas;
He thought in hitting these his bus'ness done,
Though he perhaps has fail'd in ev'ry one:
But, after all, a Poet must confess,
His Art's, like Physick, but a happy ghess."

Die Klage über seine fruchtlosen Bemühungen, sowohl die Zuschauer zu erfreuen als auch die dramatischen Regeln zu berücksichtigen, findet hier beredten Ausdruck. Die charakterliche Veränderung seiner Helden wird dem Publikum bekanntgegeben im Prolog zu "All for Love", wo der Held nicht mehr mit jener übertrieben pathetischen Würde gezeichnet wird, sondern:

"His Heroe, whom you Wits his Bully call,
Bates of his Mettle, and scarce rants at all;
He's somewhat lewd, but a well-meaning mind,
Weeps much, fights little, but is wondrous kind;
In short, a Pattern and Companion fit
For all the keeping *Tonyes* of the Pit."
(Pr. "All for Love".)

Der größte Teil der kritischen Äußerungen Dryden liegt jedoch verankert in seinen Essays und Prefaces, in denen er „von Zeit zu Zeit über den Gang seiner dichterischen Bestrebungen öffentlich Bericht[242]" erstattete. Dryden gehört zu jenen Dichtern, die die Gefahren sklavischer Innehaltung der 3-Einheiten-Regel voraussahen, wenn er sich auch nicht als kräftig genug erwies, die einengenden Ketten abzustreifen. Doch wollte er lieber eines der Gesetze vernachlässigen als das Dichtwerk dadurch eines Teils seiner Schönheit und Wirkung berauben, wie er selber sagt: "Poets should be bold and dare ..." und "Yet rashness is a better Fault than fear" (Prol. "Tyr. Love"). Wir wollen dem Rationalisten Dryden die Würdigung nicht versagen, daß er unter allen Dichtern seiner Zeit am meisten über Fragen der literarischen Technik nachgedacht und sich bemüht hat, der Sprache durch sein eignes Beispiel eine wirklich korrekte Form zu geben. Drydens Kritik ist zwar nicht an eine feste Richtschnur gefesselt, denn immer wieder können wir ihn in flagranti ertappen, daß er sich leiten läßt von eigenwilligen Neigungen sowie Meinungen seiner Gönner. Über ihm schlagen die renaissancistische, die französisch-neoklassistische und die englische rationale Strömung zusammen. Alle diese Bewegungen und Richtungen wirken auf ihn ein und hinterlassen ihre Spuren, und dennoch bleibt er selbständig in der Auffassung vom Beruf

[242] H. Hettner: Geschichte der Engl. Literatur 1660—1770. Braunschw. 1856, p. 80.

des Dichters. Seine Theorien decken sich oftmals nicht mit seinen Werken und bilden dadurch eine Selbheit innerhalb seiner Schöpfungen; demzufolge ist es ein unnützes Beginnen, Zusammenhänge zwischen Theorie und Praxis bei Dryden finden zu wollen oder zu konstruieren. Er ist und bleibt der Auffassung, der Dichter könne sein eigenes Werk begutachten und kritisch beurteilen: daher steht seine Kritik hinter dem geschaffenen Werke, nicht über ihm.

Wenn ich anschließend die Sprach- und Versform der Drydenschen Pro- und Epiloge einer kurzen Betrachtung unterziehe, so möchte ich gleich zu Beginn darauf hinweisen, daß die Behandlung der wort- und sprachkünstlerischen Inhalte sowie der Versgestaltung und Metrik keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit erheben will. Eine genauere Untersuchung würde den Rahmen der Themastellung sprengen. Nur zur Abrundung des Gesamtbildes, das wir durch die Analyse dieser Beigaben zu den Dramen gewonnen haben, hefte ich die nachstehenden Ausführungen, die verschiedene aufschlußreiche Fingerzeige enthalten, an die bisher entworfene gedankliche Zergliederung der Vor- und Nachsprüche Drydens. Die Sprachform der Pro- und Epiloge mit ihrer Barockhaftigkeit verknüpft sich trotz aller Äußerlichkeit doch mit einer Innerlichkeit des Ausdrucks, die den Vor- und Nachreden eine gewisse Selbständigkeit, eine eigene Macht, verleiht. Die rhetorische Lebhaftigkeit und Dynamik der Sprache und Vorstellungskraft paart sich mit einer überraschenden Klarheit und Sicherheit der Elokution, der Denkungsart und den Empfindungen des Dichters, die selbst trocken-langweilige und temperamentlose Abschnitte in geistreiche Form kleiden. Beinahe selbstverständlich leicht und mühelos fließen die Couplets dahin, ohne daß man auf den Gedanken kommt, der Dichter könne viel Mühe und Sorgfalt auf die Pflege des Reimes und der Wortwahl gelegt haben. Gerade hieraus spricht Drydens Meisterschaft im Reim, daß er in kühnem Wurf seine Dichtungen zu Papier brachte, ohne daß sie einer nachträglichen Überarbeitung und Feilung bedurft hätten. Diese Fähigkeit schuf ihm die Vormachtstellung in der Dichtungsart der Pro- und Epiloge, die ihm Zeit seines Lebens nicht streitig gemacht werden konnte. Drydens Stil besteht aus einem Flechtwerk von mannigfaltigsten Gleichnissen, Wiederholungen, Aufzählungen, Capricen und Überraschungen in überreicher Gestaltung, und doch liegt in diesem scheinbar ordnungslosen Durcheinander eine adäquate Form, die alle Ingredienzien der Kleinmalerei zusammenfügt. Alle Abweichungen von Ebenmaß, hervorgerufen durch die Eigenwilligkeit seiner Konzeption, durch die effektbestimmte Struktur und das meteorhafte Auftauchen fast abseitsliegender Motive, atmet dennoch eine Harmonie der Ordnung, die den Leitgedanken nie außer acht läßt. Das ausgelassene Heroic Couplet schillert in allen Farben und Abtönungen, es spiegelt schon in seinem Aufbau die Buntheit und Gegensätzlichkeit

des Geschehens wider. Zwar schuf Dryden nicht den neuen Reim, er fand ihn vielmehr vor, entwickelte ihn aber virtuos weiter. Die Zwiespältigkeit des Reims tritt uns selbst innerhalb des einzelnen Verses entgegen, dessen Zäsur geradezu zur Antithese zwingt. Positiv und Negativ überraschen einander durch urplötzliche Aufeinanderfolge und unterstreichen mit ihrer Ametrie die Prägung der gewählten Worte. Auf der anderen Seite aber erhält das Couplet eine bewußte Gleichförmigkeit: These — Zäsur — Antithese, dem Elisabethanischen Verse noch völlig fremd. Die im großen gesehene Einförmigkeit des Couplets trotz der Vielfalt der Einzelbilder sticht dadurch auffällig ab gegen die Beweglichkeit des Elisabethanischen Verses. Dryden entwickelt das Heroic Couplet zur Vollendung, eine neue Themaauffassung bricht sich Bahn durch die Energie seiner Initiative. Die grammatische Struktur des Heroic Couplet wird zum komplizierten Gefüge, das nur schwer zu entwirren ist, weil Subjekt und Prädikat weit auseinandergerückt werden. Hinzu kommt eine Erscheinung, die nicht auf England beschränkt bleibt, sondern gleichermaßen in Frankreich Platz greift: Die Übereinstimmung von Vorstellung und Wort. Das Gesuchte, Gekünstelte wandelt sich langsam zum Einfachen, Klaren, Durchsichtigen, eine Wandlung, die eine wichtige, erzieherische Durcharbeitung der Sprache mit sich bringt und letztlich von der Philosophie ausgeht, die nach Klarheit und Übersichtlichkeit strebt. Daher bemüht sich auch die Prosa, alles Schwerfällige abzustreifen, um Elastizität, verbunden mit Präzision, zu erlangen.

Dryden ruft in gewissem Sinne einen Kult des Reimes hervor, den er mit typischer Eigenwüchsigkeit und infernalischem Fanatismus verfolgt, verteidigt; der Reim ist seine ureigenste Domäne. Er erniedrigt sich aber nicht zum Sklaven des Reimes, sondern bleibt sein Herrscher, der alle Variationsmöglichkeiten des Materials ad infinitum zu erschöpfen sucht. Von der Erfindung und Vorstellung des Gedankens über die "Fancy", oder die Variierung des Motivs — der Umformung der Erfindung —, erhält der Gedanke selbst seine Formulierung in wohlklindenden Worten, die als letztes Substrat der geleisteten Vorarbeit die geeignete Gestalt der Elokution darstellt. An der Erfindung des Leitgedankens wird die Bereitschaft und Lebendigkeit der Einbildungskraft kenntlich, aus seiner Umformung läßt sich die Produktivität der Vorstellungsmöglichkeit ersehen, und aus der Präzision des Ausdrucks selbst spricht die Geschliffenheit der Elokution.

Dryden arbeitet mit mathematischer Genauigkeit und Bündigkeit; sein Stil ist frei von Unebenheiten, glatt und flüssig, oft geradezu von schlüpfriger Glätte. Seine Eigenart liegt in der seltsamen Verschlingung der These mit der Antithese, die oft genug ihre gewollte Polarität aufgeben müssen. Die absichtliche Zweiteilung des Verses mit ihrem Ziel auf Wirkung, die bewußt hervorgerufene Anschaulichkeit durch Gegenüberstellungen auf kleinstem Raume wird uns schon durch wenige Beispiele deutlich werden. Hierzu gehört die Antithetik in einer Zeile, bei der die Cäsur beide Elemente scharf voneinander trennt:

"Satyr was once your Physick, Wit your Food."
(Prol. "Albion and Albianus".)
"Truth speaks too low, Hypochrisie too Loud."
(Pr. "Royal Highness".)
"Criticks wou'd starve the Poet, Whiggs, the Prince".
(Pr. "Loyal Brother".)

Oftmals verstärkt ein eingeschobenes "but" die Gegensätzlichkeit:

"Wish not Whiggs hang'd but pity their hard Cases",
(Ep. "Duke of Guise")
"So God begins, but still the Devil ends",
(Pr. "Loyal Brother")
"They like the Thing, but yet abhorr'd the Name",
(Ep. "Assignation").

Vielfach wird der Eindruck schwach gemildert durch ein eingeschobenes "and":

"The first of this, and hindmost of the last",
(Pr. "Aureng-Zebe")
"He may grow up to write, and you to judge",
(Pr. "Circe")
"These will no Taxes give, and those no Pence",
(Pr. "Loyal Brother")
"Their Ink rund Venom, and their Pens are clapp'd",
(Another Ep. "Duke of Guise").

Aber auch alle anderen Konjunktionen werden zur Verstärkung bzw. Milderung des Gegensatzes herangezogen:

"Pity our Loss while you their Pomp admire",
(Pr. New House)
"And fill their windy Heads with sober Sense",
(Pr. Oxford 1681)
"And ringing Men in woeful Metre dying",
(Pr. "King and Queen".)
"When factious Rage to cruel Exile drove",
(Pr. "Duchess".)

Gleichzeitig mit Alliteration verknüpft:

"Love was no more when Loyalty was gone",
(Pr. "Duchess".)
"The Punk of Babylon in Pomp appears",
(Pr. "Loyal Brother").

Sogar zwei Gegenüberstellungen in einer Zeile kommen vor,

"For Humour Farce, for Love they Rhyme dispence",
(Pr. "Troilus and Cressida")

und drei gehören schon zu Seltenheiten:

"Weeps much, fights little, but is wondrous kind",
(Pr. "All for Love").

Antithetik in einem Couplet läßt der Ausführung jedes einzelnen Elements mehr Platz und ermöglicht die Wahl geeigneter Adjektive und Verben:

"With sickly Actors and an old House too
We're match'd with glorious Theatres and new, ..."
(Pr. "Arviragus")

"The Critick humbly seems Advice to bring,
The fawning Whigg Petitions to the King; ..."
(Pr. "Loyal Brother")
"What praise soe're the Poetry deserve,
Yet every Fool can bid the Poet sterve, ..."
(Pr. "Caesar Borgia")
"Time was, when wou'd cry that Oaf was mee,
But now you strive about your Pedigree ..."
(Pr. "True Widow") etc.

In zweiter Linie sind Vergleichsbilder bestimmend für den Aufbau der Pro- und Epiloge. In zahlloser Menge, oft aneinandergereiht, sollen sie den Gedanken illustrieren helfen, und den Eindruck bildlich gestalten. Durch ihre oft eigentümliche Auswahl sind sie vielfach Ausdruck einer Launenhaftigkeit des Dichters, weil manchmal ganz fern liegende Dinge miteinander verbunden werden. "Like, so" oder "as" leiten die Vergleiche ein, doch kommen auch Fälle vor, wo die Vergleichspartikel fehlt, das Gleichnisbild also selbständig entwickelt wird und seine Ursprünglichkeit beibehält, bis schließlich das nachfolgende Bild den Zusammenhang und die Übereinstimmung offenbart. Der Charakter des Vergleichs wird dadurch zwangsläufig mehr in den Hintergrund gedrängt. Ich möchte unterscheiden zwischen kürzesten Vergleichen, die mehr appositiven Charakter tragen, und ferner kurzen, mittleren, langen und Großvergleichen. Einige Beispiele für

a) kürzeste Vergleiche:

1. in einem einzigen Worte vereinigt:

"They Caterwoul ..." (Pr. "Disappointment"),

2. als erklärende und vergleichende Einfügung, zusammengezogen:

"If, Souldier-like, he may ..." (Pr. "Secr. Love"),
"He, Monarch-like, gave ..." (Pr. "Tempest"),
"But, Cuckold-like, love ..." (Pr. "Amboyna"),
"Th'illiterate Writer, Empirique-like" (Oxf. Pr. 1674),

getrennt:

"And fight, like Boys ..." (Ep. "Duke of Guise"),
"You whip 'em out, like School-boys" (Pr. "Amphitryon"),
"And onely in the Shades, like Laurels, grow ..." (Oxf. Ep. 1674),
"Errors, like Straws, upon the surface flow ..." (Pr. "All for Love"),
"We ... neglected lye, like Wives ..." (Pr. "Arviragus"),
"All his Subjects go, like Indians, bare."
(Ep. "Pr. of Cleves"),

b) kurze Vergleiche, bei denen die Parallele näher ergänzt wird:

"But elder wits are, like red Loves, curst, ..."
(Ep. "Conquest of Granada"),
"And Nature flies him like Enchanted Ground, ..."
(Pr. "Aureng-Zebe"),
"Wee now prescribe, like Doctors in despair, ..."
(Pr. "Albion and Albianus")

"We are ... like Monarchs, ruin'd with expensive war, ..."
(Pr. "Aureng-Zebe")
"They stand, like Foremen of a Shop, demure, ..."
(Pr. "Princess of Cleves")
We must, ... keep Holiday, like Watermen in Frost, ..."
(Pr. "Loy. Gen."),

der letzte ein wenig alltäglicher Vergleich der tatenlosen Dichter, denen alle Möglichkeit genommen ist, das Publikum zu erfreuen.

Vergleichshäufungen bezwecken, den Hauptgedanken in allen Variationen schillern zu lassen:

"You bore like Hero's or you brib'd like Oates, ..."
(Pr. "Albion and Albianus")
"And brings a Tale ... as sad as Dido's, and almost as old, ..."
(Pr. "All for Love")
"And yet, like mere Train-bands, they shoot but Powder.
Libels, like Plots, sweep all in their first Fury;
Then dwindle like an ignoramus Jury ..."
(Ep. "Duke of Guise", Anoth. Ep.)

c) Mittlere Vergleiche, auf ein Couplet beschränkt, bieten die Möglichkeit, das Gleichnis etwas mehr auszubauen, da mehr Raum zur Verfügung steht und ein ausgewähltes Verbum das Bild zu erweitern und das Motiv affektischer zu gestalten vermag:

"Guards are illegal that drive foes away,
As watchful Shepherds that fright beasts of prey!"
(Pr. "Loyal Brother".)
"Thus Britain's Basis on a Word is laid,
As by a word the World itself was made."
(Ep. "Albion and Albianus".)
"That dare provoke, yet cannot do us right,
Like Men, with huffing Looks, that dare not fight."
(Pr. "Maiden Queen".)
"Fops may have leave to level all they can,
As Pigmies wou'd be glad to lop a Man."
(Pr. "All for Love".)
"... our New Play is like to come on, without
a Frontispiece; as bald as one of you young Beaux
without your Perriwig ..."
(Pr. "Mistakes".)
"And as their Feasts with slaughter'd Slaves began,
So you, at each new Play, must have a Man."
(Ep. "Wild Gallant".)
"When first our Poet set himself to write,
Like a young Bridegroom on his Wedding-night, ..."
(Pr. "Ev. Love".)
"For they the Trafficque of all Wit invade,
As Scriv'ners draw away the Bankers Trade, ..."
(Pr. "Sec. Part Conqu. of Gran.".)

d) Lange Vergleiche lassen den Dichter das gewünschte Bild voll ausnutzen; ein volles Couplet steht dem in Beziehung zum Hauptgedanken gebrachten Bilde zur Verfügung. Dadurch

häufen sich die Bestandteile beider Motive und geben dem Autor das Mitel in die Hand, den Leitgedanken nach jeder Richtung hin voll auszuwerten:

"As Children when they throw one Toy away,
Straight a more foolish Gugaw comes in play;
So we ..." (Pr. "Span. Friar".)
"As when a Tree's cut down, the secret root
Lives under ground, and thence new Branches shoot,
So from old Shakespear's honoured dust ..."
(Pr. "Tempest".)
"But as Embassadours, when long from home,
For new Instructions to their Princes come,
So Poets ..." (Oxf. Pr. 1673.)

e) Großvergleiche werden zum kunstvollen Gefüge und lassen dem Autor Spielraum zur Kleinmalerei, zu Pointen und Überraschungen. Großvergleiche erhöhen die Spannung beim Publikum, das sich fragen soll, worauf die umfangreiche Einleitung nun wohl hinzielt:

"But, as the rich, when tir'd with daily Feasts,
For Change become their next poor Tenants Ghests;
Drink hearty Draughts of Ale from plain brown Bowls,
And snatch the homely Rasher from the Coals;
So you ..."
(Pr. "All for Love".)
"AS, when some Treasurer lays down the Stick,
Warrants are Sign'd for ready Mony thick,
And many desperate Debentures paid,
Which never had been, had his Lordship staid:
So now, this Poet ..."
(Pr. "Love Tr.".)
"As some raw Squire, by tender Mother bred,
Till one and Twenty keeps his Maidenhead;
(Pleas'd with some Sport, which he alone does find,
And thinks a Secret to all Humane kind,)
Till mightily in Love, yet half afraid,
He first attempts the gentle Dairymaid:
Succeeding there, and, led by the renown
Of *Whetstones Park,* he comes at length to Town:
Where enter'd by some School-fellow or Friend,
He grows to break Glass-Windows in the end."
(Pr. "Wild Gall." rev.)

f) Vergleiche ohne Vergleichswort verschleiern den wahren Tatbestand und stellen ein dem Vergleich mit Vergleichspartikeln übergeordnetes Gebilde dar. Hierdurch erhält sich die Urbildlichkeit bis zuletzt, die Parallele eröffnet sich unerwartet:

"A Poet once the *Spartan's* led to fight,
And made 'em conquer in the Muses right:
So would our Poet ..."
(Ep. "Amboyna".)

"The lab'ring Bee, when his sharp Sting is gone,
Forgets his golden Work, and turns a Drone:
Such is a Satyr ..."
(Pr. "Amphitryon".)
"WERE none of you, Gallants, e'er driven so hard,
As when the poor kind Soul was under guard,
And could not do't at home, in some By-street
To take a Lodging, and in private meet?
Such is our Case ..."
(Pr. "Women".)

Dem Vergleich steht die Metapher nahe, die besondere Sorgfalt und Geschicklichkeit des Autors erfordert, damit sich die Bilder nicht überschneiden. Derartige Begriffsübertragungen sind in Unmengen über die Vor- und Nachsprüche verstreut; nur wenige Proben greife ich heraus:

Locust — Heuschrecke — Kritiker
staple Ware — dichterische Erzeugnisse
Athenian Harp — Dichtkunst
young Plant — Dichter; und viele andere mehr.

Überbetonung und dadurch Verzerrung mit hyperbolischem Charakter trat uns schon in manchen Vergleichsbildern entgegen. Diese Übertreibungen ad infinitum sind ein weiteres Kriterium in Drydens Pro- und Epilogen. Sie geben Anlaß zu Wortspielen und chiastischen Wortstellungen:

1) abab:
"Clipt Money for Clipt Wit ..."
(Ep. "Husband his own C.")
"And Philip first taught Philip how to sleep ..."
(Pr. "Span. Friar".)

2) abba (einzeilig):
"Peace, after War, and after Toil, Repose, ..."
(Pr. "Amphitryon")
"Wit live by Beauty, Beauty reign by Wit, ..."
(Ep. "Ind Emp.")
"Join the Dead Living to the Living Dead, ..."
(Pr. "Albumazar".)

3) abba (mehrzeilig):
"You can make Fools of Wits, we find each Hour;
But to make Wits of Fools, is past your Pow'r."
(Pr. "Cleomenes".)
Betwixt my Father and thy sinful Mother, ...
Betwixt your Mother and my Mufti-Father.
(Ep. "Const. the Great".)

Chiasmus in der Alliteration zeigt die Virtuosität des Aufbaus. Selbst der Ausdruck

"*keep* a *Punk* (Ep. "Kind Keeper")

enthält dieses Bestreben, wenn auch weniger auffällig; deutlicher ist allerdings folgendes Beispiel:

*D*oughty *B*ullies enter *B*loody *D*runk.
(Pr. "Disappointment".)

Hiermit gelangen wir auf ein Gebiet, das Dryden in den Pro- und Epilogen in jeder Hinsicht zu erschöpfen sucht, die Alliteration. Wir finden sie erstens in schlagartiger Aufeinanderfolge, zweitens durch Konjunktionen voneinander abgehoben, und schließlich drittens durch die Zäsur getrennt:

zu 1)
Rhiming Rages — Puny Poet
Poetique Prizes — Heavy Hollanders
Mighty Merits — broad bloudy Bills,

zu 2) a)
Pit and Pue — Drink and drabs
Priest and Poet — sweet and sour
Fool and Farce — rail and roar
Follies and Faults — rap and rend
Masks and Misses — file and finish
Heav'n or Hell — have and hold,

b) mit gewichtigerem Element dazwischen:

Drink hearty Draughts — gay Shows with gaudy Scenes
so little and so light — You Misses and you Masks
Mummies of the Muses — Baffl'd by a Bore.

Auch das Beispiel

writes to the rumbling

gehört in diese Kategorie.

zu 3) durch die Zäsur getrennt:

That Fools no longer should your Favours boast
They to ill Boxes show their Booby Faces
Love was no more when Loyalty was gone
And, what's their Plunder, their Possession call
Poet, not of the Head, but of the Hand.

Zu mehreren gekoppelt erhalten die Begriffe eine noch größere Resonanz:

Made by mistake of Mistris,
Mighty Merits of these Men,
Most modern Wits such monstrous Fools
Some Scenes in Sippets
Sound may serve such, ere they to Sense
A Day of Doom is this of your Decree
Broad bloudy Bills ... break your Buttons
Poor pensive Punk now peeps ere Plays begin.

Nur einen Bruchteil der unzähligen Beispiele für Alliteration führe ich hier an; sie nehmen eine beherrschende Stellung ein. Um so interessanter ist uns die Mitteilung Macpherson's[243], daß Dryden sich dieses Kunstmittels in Virgil-Übersetzungen nur äußerst selten bedient. Aus dieser Variation der Stilgebung ersehen wir, welchen Einfluß die Wortwahl auf die gesprochenen Pro- und Epiloge ausübt im Gegensatz zu den zu lesenden Übersetzungen.

Dryden ist Meister der Form. Sein Streben nach Erschöpfung in Parallelbildungen konnten wir schon bei den Vergleichsbildungen erkennen. Die Alliteration stellt nun eine Mikroausführung dieser eben

[243] Charles Macpherson, a. a. O., p. 72.

behandelten Gleichnisbildungen dar, die bei ihm viel häufiger auftritt als bei seinen Vorgängern. Manchmal sind es nur kleine, unscheinbare Dinge, die nicht sofort auffallen, die aber eine reizvolle Bereicherung und Auswertung aller Möglichkeiten darstellen, z. B. die parallele Alliteration:

"*l*ove the *p*raises of a *l*earned *P*it (Oxf. Pr. 1684).

Da die Alliteration eine gewisse Gleich- und Einförmigkeit hervorruft, fehlt es auf der anderen Seite nicht an Erscheinungen, die das Tempo der Rede entscheidend beeinflussen. Hierzu gehört vor allem die Aufzählung, die Dryden mit wahrer Freude zur Anwendung bringt.

1. Unverbundenheit — (teilweise bis auf das Schlußelement) —, die Bewegtheit der Rede steigernd:

Fop, Coxcomb. Fool,
Till Foot, Hand, Head, keep Time ...
Falshood, Rapine, Cruelty
Habits, Dances, Scenes, and Rhymes
Envy, Care and Strife
Language, Wit and Tale, in Gegenüberstellung zu
Meat, drink and cloth;
Charm! Song! and Show!
Country, Town, and Court,
Tears, Sighs, and Oaths;

auch bei Verben:

growling, sputt'ring, wauling
growling, squaling
Flourish! Drink, swear, and roar
He sings, talks loud, and cocks, wou'd cry ...

2. Verbundenheit:
Weniger hastig in ihrem Wechsel sind die gewichtigeren Aufzählungen, wo es auf die Betonung jedes einzelnen Elements ankommt:

All proves, and moves, and loves, and honours too,
And cats and Dogs, and each obscener Beast,
Fops, and Wits, and Cits, and Bowstreet Beaux;

No Song! no Dance! no Show!
So brisk, so gay, so travail'd, so refin'd,
Judges so just, so knowing, and so kind
T'oblige the Town, the City, and the Court
The Streights, the Guiney Trade, the Herrings too
Some Beard, some Learning, and some little Grace.

In diesem Zusammenhang gebührt auch dem Parallelismus, der Wiederholung einzelner Wörter zur Vertiefung des Eindrucks, eine kurze Betrachtung. Die Wiederaufnahme eines vorher gebrauchten Ausdrucks findet statt, um 1. ein begonnenes Bild länger auszugestalten, das Zentrumswort aber nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, und 2., um eine tiefere Wirkung des Gesagten durch die W i e d e r holung zu erzielen und das Gewicht zu betonen, das der Autor auf dieses bestimmte

Wort legt. Ein unverhältnismäßig großer Teil verschiedenartigster Begriffe wird mit dem Adjektiv "dull" verknüpft und ergibt dabei die seltsamsten Wirkungen. Ob Pronomen, ob Adjektiv, ob Adverbium, Substantiv oder Verbum, alle werden zur Verstärkung wieder aufgenommen.

He—He, We—We, They—They,
Both—Both, Here—Here,
Thus—Thus
well—well, Think—Think, We Cheat—You Cheat,
Trump—trump, Authors—Authors,
A Day—A Day, u. a.

Auch dreifacher Anaphorismus gehört nicht zu Seltenheiten:

Dulness—Dulness—Dulness (Pr. "Troilus and Cressida")
change —change —change (Pr. "Spanish Friar")
believe —believe —believe (Ep. "Const. the Great")
and —and —and (Another Ep. "Duke of Guise")
... Discords ...
Discord—
Discord—
Discord— (viermal) (Ep. "Duchess").
All,—All,—All, All, All, All,
als Zeilenanfang sechsmal im Prolog "Riv. Ladies".

Nicht am Zeilenanfang wiederaufgenommene Begriffe kehren vielfach mitten im Couplet wieder. Hierdurch wird abgewendet, daß die Form zur stereotypen Formel wird:

"A civil Prologue is approv'd by no man;
You hate it as you do a civil woman, ..."
(Pr. Sec. Part "Conqu. of Gran.")
"A Commonwealth sound like a common Whore ..."
(Ep. "Loyal Brother")
"Small Fools fall on you, like small showers ..."
(Pr. "Assignation")
"And brought you more dull sence, dull sence much worse."
(Pr. "Conqu. of Gran.")
Let Ignoramus —
And Ignoramus — (Pr. "Duke of Guise").

Zu Besonderheiten gehört es schon, wenn mehrere Worte unverändert wiederkehren:

Plain Deealing —
Plain Dealing — (Ep. "Albion and Albianus".)
No more shall —
No more shall — (Pr. Duchess)
For her the weeping Heavens —
For her the ground
For her the Nightingales — (Pr. Duchess).

In abgewandelter Form:

They cheat, but —
They drink, but — (Pr. "Spanish Friar").

Häufung:

Not Whiggs, nor Tories they: nor this, nor that,
Not Birds, nor Beasts — (Ep. "Duke of Guise").

Aus dieser Komprimierung von Begriffen, der Nebeneinanderstellung und Ineinanderschachtelung ersehen wir die Merkmale des Drydenschen Stiles. Mit typischer Eigenmächtigkeit nimmt Dryden die Figuration seiner Motive vor, die er filtriert, bis er sich an sogar unbedeutenden, aber bisher noch unerspähten Kleinigkeiten erschöpft hat. Jünemann bezeichnet dieses Streben sehr richtig als „Kleinmalerei, ... Versenkung in das Leben und Weben der heimlichen Dinge[244]". Bei Dryden liegt aber nicht nur rednerischer, sondern auch gedanklicher Schmuck darin. Seine Einfälle sind geistreich und werden scharfsinnig herausmodelliert, die Pointierung der Sprache ist ein gewichtiges Moment der Restaurationskonversation, deren rhetorische Einstellung erst durch Leibniz gebrochen wird. Geistreiche und witzige Form sind das Idol jener Tage, die inhaltliche Wahrheit erhält einen nebensächlichen Platz zugewiesen. Diese Art Witz, die bei Dryden eine dominante Stellung einnimmt, fordert vom Autor die Fähigkeit, eine scharfsinnige und klare Formulierung für einen Gedanken zu finden. Der Witz mit dem Bedeutungsgehalt, den wir ihm heute beilegen, besteht in der Auslassung eines Gedankenteilchens, das der kluge Hörer sofort zu ergänzen hat, will er den ganzen Aufbau verstehen. Dieselbe kombinatorische Gabe wird vom Menschen des 17. Jahrhunderts erwartet, der auch nachdenken soll, will er die Prägnanz einer Wortbildung in ihrem ganzen Umfange verstehen, ja erleben.

Unter diesem Gesichtspunkt und bei der Berücksichtigung, daß Dryden die Arbeit als solche keineswegs hochschätzte — wie Samuel Johnson uns berichtet[245] —, gewinnen seine Prologe und Epiloge für uns an vers- und sprachkünstlerischem Gehalt.

Im nachstehenden sollen Drydens Pro- und Epiloge hinsichtlich ihrer Metrik und Reimbildung einer kurzen Betrachtung gewürdigt werden, soweit es sich um Erscheinungen handelt, denen in den Vor- und Nachsprüchen eine besondere Stellung und Bedeutung zukommt. Im übrigen verweise ich auf die Arbeiten von O. und J. Speerschneider[246].

Metrische Untersuchungen über Drydens heroischen Vers werden uns gegenwärtig erleichtert und gewinnen an Genauigkeit, da die uns überlieferten phonetischen Unterlagen, die in verschiedenen Ausgaben teilweise recht verstümmelt wurden, inzwischen einer kritischen Prüfung und Säuberung haben standhalten müssen. Kritische Vorarbeit der Philologie auch auf diesem Gebiet mußte einsetzen, bevor die Interpretation

[244] W. Jünemann, a. a. O., p. 53.

[245] Sam. Johnson, a. a. O., p. 390.

[246] O. Speerschneider: Metrische Untersuchungen über den heroischen Vers in John Drydens Dramen, Diss. Halle 1897. — J. Speerschneider: John Drydens Reime, Diss. Freiburg 1895.

in Angriff genommen werden konnte. Bei Zitaten werde ich weiterhin die Ausgabe von John Sargeaunt (a. a. O. 1929) benutzen, die mit der von Montague Summers (1932) übereinstimmt.

Genau wie in den heroischen Dramen finden sich in den Pro- und Epilogen:

1. Synkopierung:

   Heav'n, to'ds, Scriv'ner, ev'ry, Pow'rs, Diff'rence, ta'n (= taken, Pr. "Marr. à la Mode"),

2. Elision:

   a) vor Vokalen

   th'affront, th'old-cast, o'th'arm, T'excel, T'unbend,

   b) seltener vor Konsonanten

   th'Plot, i'th'Play, o'th'Stage, o'th'Shire, i'th'right, ...

3. Aphärese:

   'Tis, 'Twere, 'Twixt, ...

4. Synizese:

   Curious, Audience, Presbyterian, glorious ...

5. Enklise:

   o'er, e'r, ne'r ...

Akzent und Zäsur unterliegen denselben Schwankungen wie in Drydens Heroic Plays und Hymnen. Auffällig dagegen ist der verhältnismäßig große Prozentsatz klingender Versausgänge in den Pro- und Epilogen. In den Dramen tritt durchgängig stumpfer Versausgang auf, nur in gehobener Sprache, bei bestimmten Anlässen, so z. B. bei den Gesängen zu "Secret Love, Evening's Love, Kind Keeper, Troilus and Cressida" u. a., in großer Anzahl aber in den Vor- und Nachsprüchen begegnet uns dieser klingende Versausgang und verdient deshalb eine genauere Betrachtung. In Drydens Erstlingswerken erscheint er nur sehr sporadisch, später hingegen wendet er ihn mit Vorliebe an, besonders in den Anfangs- und Schlußcouplets. In etwa 1800 Couplets treten immerhin an 180 klingende Versschlüsse auf, also ungefähr 10%, wobei die Dehnungen admire — hire, desire — Fire — retire — aspire — higher —, Pow'r — Hour, usf. unberücksichtigt blieben[247], da sie auch sonst, bis auf wenige Ausnahmen, stets einsilbig gebraucht werden. Von den oben erwähnten 179 Versausgängen sind allein 35 durch das Part. Praes. gebildet, also

taking—making—waking—packing, greeting—meeting, asking—Masking, exceeding—Breeding, trying—Defying, u. a.

Romanische Ableitungen nehmen einen weiteren großen Prozentsatz ein, weitere 49 von 179:

---

[247] In den Heroic Plays sollen diese Zerdehnungen, wie Speerschneider sie bezeichnet (a. a. O., p. 25), selten vorkommen, während sie in den Pro- und Epilogen häufig auftreten.

1. 24 Versausgänge nach den Mustern:

fury—Jury (zweimal), Humour—Tumour (dreimal), Traytors—Satyrs, Protectors—Electors, Examples—Samples, importune—Fortune, Carriage—Marriage u. a.

2. 25 Versschlüsse allein fand ich auf -tion und -sion:

Derivation—Inspiration, Resolution—Execution, Nation—Supererogation, Nation—Fashion, Expiation—Damnation, Conclusion—Confusion, Passion—Damnation u. a. Auch Condition—Physician gehört hierher.

Die restlichen 93 von den 179 angeführten klingenden Versausgängen sind zum größten Teil zusammengesetzter Natur nach dem Muster "know it — Poet". Bei den nun noch verbleibenden herrscht das -ow-Element vor, also:

Sorrow—morrow—borrow, follow-wallow, pillows—willows, hollow'd—follow'd.

Einzelbildungen sind demnach die Plurale

Stagers—wagers, Wenches-Benches;

auf -er:

Beginner—Sinner, weather—hether—together, Considder—Bidder

und

indeavour—ever, smother—another—Brother, Madness—Sadness (zweimal), Garment—ferment, Money—Honey, hearted—carted, Slater'n—Cather'n, Tresspass—Thespis.

Gebrochener Reim ist häufiger, selbst bei klingenden Versschlüssen:

1. einfache Brechung:

Salvages—please	Ep. Wild Gallant
House—Rendezvous	Pr. Women
bestow it—Poet	Pr. Span. Friar
cant 'em—Amantem	Pr. Princess of Cleves
ask it—Casket	Ep. Don Sebastian
credit—get it	Ep. Don Sebastian
Pulpit—full Pit	Ep. Husband his own Cuckold

2. doppelte Brechung:

reclaim him—tame him	Ep. Wild Gallant
delight you—fright you	Pr. Sec. Part Conqu. of Gran.
wou'd strive—you give	Ep. Aureng-Zebe
make it—take it	Ep. Loyal Brother
Dolt is—Colt is (zweimal)	Pr. Disapp. und Ep. Pilgrim
for him—from limb	Ep. Aureng-Zebe
fair Eyes—may rise	Pr. Prophetess
bind him—behind him	Pr. Amphitryon
ment 'em—content 'em	Ep. Amphitryon
content you—meant you	Pr. Albion and Albianus
show not—know not	Pr. Mistakes
deligth 'em—sliht 'em—write 'em	Pr. King and Queen
teize ye—please ye	Pr. Amphitryon
adore you—for you	Ep. King Arthur
wrong ye—among ye (2mal)	Ep. King Arthur u. Ep. Cleom.
arraign him—contain him	Pr. Love Triumphant
drowning Men—down again	Ep. Unhapp. Favour.

Sonderbildungen:

Town Wits aspire—own Citts admire	Oxf. Pr. 1673
Corrupted Stage—distracted Age	Pr. Loyal General
failing hide—play provide	Ep. Loyal Brother
this precious Fop—Haberdashers—Shop	Ep. King Arthur

Diese Reimbildungen kennzeichnen Drydens Kunstfertigkeit und verraten seine poetische Sicherheit. Auch die nachfolgende Blütenlese von Inkorrektheiten ist nur mit Vorsicht als solche zu bezeichnen; manche dieser Reimbildungen, wie joyn—Swine, joyns—finds, Divine—coin u. a. sind damals durchaus üblich gewesen; denken wir an die Reimarmut der deutschen Sprache, wo Bildungen wie „stillen—füllen" nicht als störend empfunden werden. Ein gewichtiges Moment aber dürfen wir nicht außer acht lassen: Dryden wurde in Aldwinkle in Northumptonshire geboren und hat Zeit seines Lebens seine heimatliche Mundart nie verleugnet. Bei Beweisen von Inkorrektheiten müssen wir uns daher zunächst mit Drydens Ausspracheeigentümlichkeiten auseinandersetzen; Macpherson gibt an (p. 72):

> fear [fēr], speak [spēk], last [lēst], beast [bēst]
> town [to^{u}n], tongue [toŋ], proud [prūd],
> wine [woin], defile [defoil], blood [blud],
> (ee: [ī], ei und ey: [ē].

Durch die Kenntnis dieser Merkmale korrigieren sich angebliche Nachlässigkeiten wie sign—Coin u. a. Auf ähnliche Weise werden sich Bildungen wie Pence—Prince (Pr. Loy. Br.), Hopes—Drops (Pr. Prophetess), Show—too (Pr. Wild. Gall.), War—Fair (Pr. Amphitr.), Billet Doux—Bowstreet Beaux (Ep. King Arth.) und Pit—forget (Ep. Love Tr.) erklären lassen. Zu weiteren Eigentümlichkeiten gehören die Reime:

> in ye—Guiney, o're ye—story (beide im Ep. King and Queen), uneasie—please ye (Pr. Assign.), tell ye—belly (Pr. Mistakes), within ye—Guinea (Pr. King Arthur), Story—before ye (Pr. Love Tr.), tell ye—Nelly (Ep. Tyr. Love).

An identischen Reimen fand ich nur einen: him—him (Pr. Ev. Love), an Augenreimen ebenfalls nur einen: no—know.

Erst Bildungen wie

> open—Token (Ep. King Arthur), is—wish (Ep. Love Tr.), certain—parting (Ep. Don Seb.), pains—Scenes—means (Pr. Love Tr.), scarce one—Parson (Ep. Love Tr.), know—chu—you—Mammamouchi (Pr. Assign.), little—Pickle, Farthing—Garden (Ep. Limberham)

sind als unrein zu bezeichnen, wie auch appear — Theater — year (Ep. Conqu. of Gran.), Theatres — ears (Pr. Oedipus) und andere Beispiele, die ebenfalls in den Dramen vorkommen, unsauber sind, weil unbetonte und betonte Silben aufeinander treffen.

Enjambement erscheint häufig, und zwar meist innerhalb eines Couplets; zu ausgesprochenen Seltenheiten gehört das Übergreifen von einem Couplet auf das nächste, z. B.:

"In his apartment *Sagitary*, set
Under his own Roof, cannot take much Wrong."
(Pr. "Wild Gallant".)

Versverteilung auf verschiedene Sprecher wird zur Beweglichmachung des Dialogs und auch, um das Couplet aus seiner monotonen Einförmigkeit zu befreien, zuweilen angewendet, wenn ein Vor- oder Nachspruch von mehreren Darstellern gesprochen wird; in den Dramen ist diese Erscheinung naturgemäß viel häufiger.

1. Ast. Denote short life unto the Play:—
2. Ast. *Jove* yet ...
(Pr. "Wild Gallant".)
1. Prol. Therefore, kind Judges — — —
2. Prol. Hold! would you admit ...
(Pr. "Rival Ladies".)
Ant. With Incest prov'd upon us — — —
Mor. Without Question, ...
(Ep. "Don Seb.".)

Obige "broken lines" wie auch die folgenden Beispiele für "interjectional lines" erweisen, wie sehr Dryden sich bemüht hat, die metrischen Fesseln aufzulockern, um Bewegtheit in die Abgeschlossenheit des Couplets zu bringen. Auf der einen Seite ist er bestrebt, dem Vers eine glatte Regelmäßigkeit mitzuteilen, wie wir es im Vokalgleichklang nach den Mustern

We beg you Sirs, to beg your Men, that they
(e-Laut)
Would please to give you leave to hear the Play.
(i-Laut),
Praise-worthy Actions are by thee embraced;
And 'tis my Praise, to make thy Praises last[248].
(ēi-Laut)
And groans of Greeks inclosed come issuing through the wound[249],
(o-Laut)

erkennen können, auf der anderen Seite aber nimmt er sich eigenmächtig Freiheiten heraus, die die Monotonie beseitigen sollen; vgl. die folgenden "interjectional lines":

For the great Dons of Wit — — — — —
Phœbus gives then full Privilege alone ...
(Pr. "Ind. Emp.")
Our Prologue, th'old-cast too — — — — —
For to observe the new it should at least
Be spoke by some ingenious Bird or Beast.
(Pr. "Ind. Emp.")
You'd all be Wits — — — — —
But writing's tedious, and that way may fail;
(Sec. Pr. "Secr. Love".)

---

[248] "Epistle To My Honour'd Kinsman, John Driden, (Sargeaunt, a. a. O., p. 175), ein Couplet, das von Richard Garnett (The Age of Dryden, London 1903, p. 36) als mit einem "metrical defect" behaftet bezeichnet wird.

[249] Vgl. Scott, a. a. O. II, 69, Macpherson, a. a. O., p. 73.

'Tis to be feared — — — — —
That, as a Fire the former House o'erthrew ...
(Pr. Opening.)
If these shou'd fail — — — — —
We must lie down, and, after all our cost ...
(Pr. "Loyal General".)
Honours is yours: — — — — —
And you, like Kings at City Treats, bestow it.
(Pr. "Spanish Friar".)
They must do all they can — — — — —
But We, Forsooth, must bear a Christian mind ...
(Ep. "Duke of Guise".)
But he once dead — — — — —
Brings her in Triumph, with her Portion, down, ...
(Pr. "Disappointment".)
Well then, be safe — — — — —
But swear thenceforwards to renounce all Writing ...
(Ep. "King Arthur".)

Diese "interjectional lines" sind nicht wahllos unter die Couplets verteilt, sondern verfolgen jeweils einen bestimmten Zweck, der durch die eintretende Pause offenbar wird.

Drydens Vorliebe für Dreireimer ist besonders deutlich in den Pro- und Epilogen ausgeprägt. Frieda Brunner (a. a. O. p. 113) gibt in ihrer Hymnenuntersuchung an, daß bei 4000 Versen 200 Triplets aufträten; das entspräche 5%; den gleichen Prozentsatz sollen nach ihren Angaben (a. a. O. p. 113) die Dreireimer in Drydens übrigen Werken einnehmen. Bei der Untersuchung von Triplets in Drydens Vor- und Nachsprüchen fand ich bei etwa 1800 Versen 144 Triplets, also immerhin 8%, wovon der zehnte Teil weibliche Versausgänge aufweist; einige Pro- und Epiloge sind sogar gänzlich in Triplets verfaßt; es sind dies:

1) "First Prologue Secret Love" ..... 6 Triplets,
2) Epilog "The Tempest" ..... 6 Triplets,
3) Prolog "The Kind Keeper" ..... 8 Triplets[250],
4) Prolog "King and Queen" ..... 14 Triplets.

Zuweilen schließt ein Triplet mit einem Alexandriner, der schon durch seinen größeren Umfang die Bedeutung des Dreireimers unterstreicht und daneben einen Abschluß darstellt. Stumpfe Zäsur und stumpfer Versausgang sind charakteristisch für den 6-Takter:

"A Day which none but *Johnson* durst have wish'd to see, ..."
(Pr. zu Oxford, 1673.)
"Begs leave to make the best of his own natural Toy, ..."
(Ep. "Loyal Brother".)
"We'll treat with good new Play, if our new Wits can write 'em ..."
(Pr. "King and Queen".)
"It may hold our three days — And that's as long as *Cork* ..."
(Pr. "Mistakes".)

7-Takter, die auch in den Dramen nicht häufig sind, erscheinen als Tripletschluß nur einmal, und zwar:

[250] Den Anfang bilden zwei Couplets.

"Heav'n drew out all the Gold for us, and left your Dross behind".
(Prol. "Amphitryon".)

Verschiedentlich folgen zwei Dreireimer, fast unbegründet, so möchte es erscheinen, aufeinander, z. B.:

Ep. Conqu. of Gran., Pr. Marr. à la Mode, Ep. Spoken at the opening of the New House 1674 (zweimal, am Anfang und am Schluß), Oxf. Pr. 1674, Pr. Oedipus, Pr. Troilus and Cressida, Ep. King Arthur.

Wiederholt sind zwei Triplets durch ein oder zwei Couplets getrennt:

1) Ep. Pilgrim, Ep. The Husband his own Cuck., Ep. Henry II., Pr. King Arthur, Pr. Opening,
2) Ep. Amphitr., Pr. Mistakes, Ep. Pilgrim, Ep. Don Sebast., Ep. Albion and Albianus, Pr. Disapp., Pr. Secr. Love 1672.

Jedenfalls kommen derartige Triplethäufungen vorwiegend in Drydens späteren dramatischen Werken und Pro- wie Epilogen vor. Diese Varianten des Heroic Couplet verfolgen ihren bestimmten Zweck und besitzen ein gewisses Auflösungsvermögen gegenüber der auffallenden Regelmäßigkeit des Couplets. Der Hörer wird überrascht mit einem dritten Reim, auf den er nicht vorbereitet ist. So wird das Triplet zur allerfeinsten Form der Ironie.

Drydens ureigenste Domäne ist der Reim; wenn er ihn auch nach dem Jahre 1675 aufgibt und sich in späteren dramatischen Schöpfungen dem Blankvers zuwendet, so ist der Grund hierzu keineswegs der "secret shame", die ihn bei Shakespeares heiligem Namen befiel, zuzuschreiben, wie Collins es meint[251]; ich bin vielmehr geneigt anzunehmen, daß Dryden im Grunde aus rein egoistisch-praktischen Erwägungen heraus den Reim späterhin vermied. Es sei zugegeben, daß Drydens Tragödien seit "Aureng-Zebe" — mit Ausnahme des „Oedipus" — wesentlich ruhiger und gemäßigter in Handlung und Dialog sind, es mag weiterhin gelten, daß Drydens zunehmende dichterische Erfahrung auch die Darstellungsweise bezüglich Schwulst und Bombast weitestgehend beeinflußt hat, so steht doch die Frage offen, inwieweit diese Wandlungen seiner tiefsten Überzeugung entsprachen. Der Reim bleibt erhalten in den Aktschlüssen, er bleibt weiter erhalten in den Prologen und Epilogen; sein Streben und seine Liebe zum Reim findet endlich Nahrung in den politischen Satiren, den Oden, Elegien, Epitaphien und schließlich in den reifen Spätwerken des Dichters, seinen Fabeln und Übersetzungen. Selbst wenn er seit 1675 den Blankvers anwendete, so geschah dies m. E. nur aus äußerem Zwang, innerlich blieb er dem Reime treu. Weswegen verabscheute Dryden nun den Blankvers? Mögen wir uns vergegenwärtigen, daß Dryden den Blankvers nicht mehr in dem Zustand vorfand, wie Shakespeare ihn hinterlassen hatte[252]. Drydens unmittelbare Vorläufer und Zeitgenossen wie Shirley, Killigrew, Spapylton hatten Mißbrauch mit der

[251] Collins, a. a. O., p. 61—62.

[252] Vgl. in diesem Zusammenhang B. J. Pendlebury: Dryden's Heroic Plays, London 1923, p. 68.

überlieferten Form getrieben, hatten den Blankvers zu schlechter Prosa degradiert, die jeglicher straffen Form und Beweglichkeit entbehrte. Hierdurch wird uns der um seinen Reim so verzweifelt kämpfende Dryden verständlicher.

Die vorliegende Analyse hat erwiesen, daß Drydens Prologe und Epiloge hinsichtlich Form, Inhalt und Verskunst ein Sonderwerk darstellen, das einer eigenen Interpretation würdig war. Drydens Prologgestaltung verfolgte andere Zwecke als die der bisher üblichen Vor- und Nachsprüche. Hinter ihnen, ja in ihnen, steht die Person des Dichters, der mit dem Publikum redet. Der lose Kontakt zum Hauptwerk unterstreicht diese Bestimmung schon genügend. Wir haben versucht, die verschiedenartigsten Elemente gedanklich zu ordnen und zu zergliedern und haben erkannt, in welchem Maße sie uns Einblicke in das Leben und Treiben der Menschen jener Tage gewährleisten und wie sehr sie Spiegelbild ihrer Zeit sind. Wenn auch die Brille des Dichters manche Erscheinungen nur einseitig sieht und beleuchtet, so ist doch dieses Beiwerk zu den Dramen von überraschender Wirklichkeitsnähe, weil der Autor mit so rücksichtsloser Geradheit und Offenheit die Dinge beim Namen nennt und vor Trivialitäten nicht halt macht. Es wäre zu weit gegriffen, wollten wir behaupten, die Zeit selbst spräche aus den Prologen und Epilogen und würde uns in allen ihren Erscheinungsformen wieder lebendig, dazu ist das von Dryden entworfene Bild nicht vollständig genug. Seine Beigaben zu seinen dramatischen Dichtungen stellen nur eine Synthese der mannigfaltigsten Erscheinungsformen des Restaurationslebens dar, vermitteln uns aber allerdings die Anschauungen des dominanten Teils der Menschen im 17. Jahrhundert. Die entworfene Charakteristik ist völlig subjektiv und gibt uns dadurch gleichzeitig eine Fülle von autobiographischen Zügen in die Hand. Die Zwiespältigkeit seines Wesens, der Gegensatz zwischen Pflicht und Neigung, Selbstbewußtsein, Stolz und Anmaßung einerseits und demutsvoller Bescheidenheit andererseits, trat deutlich hervor. In allem aber offenbarte sich der Kämpfer Dryden, der mit allen Mächten im Streite liegt, seien es nun Dichterkollegen, das Publikum, persönliche Widersacher oder seien es Gönner, Fürsten, Könige. Nur ist bei letzteren der Kampf andersgeartet, er ist nicht offensiv, sondern defensiv, es ist der Kampf um ihr Wohlwollen, ihre Gunst und — letztlich — s e i n e Stellung. Die Pro- und Epiloge sind weiterhin Selbstrechtfertigungen, Zwiegespräche mit sich selbst, Reden an sich selbst. Sie sind erfüllt von eigenen, persönlichen Anschauungen und Neigungen, die im Kampfe liegen mit den Einstellungen anderer. So wird der Spott, die Ironie, die Satire, die wichtigste Waffe zur Selbstverteidigung. Wir sahen, wie die Vor- und Nachsprüche zu Fehdeaustragungen und -feldzügen der verschiedenen Dichter untereinander wurden, wir erkannten, wie sie Ausdruck der persönlichen Einstellung zu den Pro-

blemen ihrer Zeit wurden und dabei in ein Fahrwasser gerieten, das bislang den Prologen und Epilogen fremd gewesen war. Sie sind affektisch bewegt und erfüllt von Leidenschaften und Klagen, von Spannungen und Lösungen, von Dynamik und Statik zugleich. Sie geraten nicht nur an die Schwelle von Alltäglichkeiten, Trivialitäten und Widerwärtigkeiten, sondern arbeiten sich hinein in Geschmacklosigkeiten und Laszivitäten, mit sorgloser Drastik. Immer wieder bemerkten wir, wie Drydens Temperament durchbrach, wie die stufenweisen Steigerungen nach einem Angelpunkt suchten, nach einer Höhe drängten, um dann jäh wieder herabzustürzen. Diese Klimax in Erzählung und Schilderung ist symptomatisch für Drydens Charakter. Die Prologe und Epiloge schaffen daher ein Relief, das von Superlativen bis zu verborgenen Tiefen alle Höhenunterschiede aufweist. Oft genug aber barg eine heitere, possenhafte Schale einen um so ernsteren Kern, den es herauszulesen und zu deuten galt.

Schon aus der Volkstümlichkeit der Drydenschen Prologe und Epiloge läßt sich ersehen, wie treffend und präzisiert er in ihnen das Wesen seiner Zeit aussprach. Späterhin mußten die Vor- und Nachsprüche naturgemäß an Interesse verlieren, als soviele der feinsinnigen Bemerkungen über Geschehnisse, die damals im Zentrum der Aufmerksamkeit standen, in ihrer Bedeutung nicht mehr erkannt und verstanden wurden. Und doch haben sie noch lange nach dem Tode des Dichters[253] einen hervorragenden Platz in den "Miscellanies" eingenommen.

Die Formung seiner Sprache wird bestimmt durch ein Kollektiv: Staat, Gesellschaft und Volk; in allem aber steht die sprachschöpferische Diktion des Dichters, die den Vor- und Nachsprüchen eine ichbezogene Eigenart und ein persönliches Gepräge verleiht. So sind die Prologe und Epiloge in ihrer Gegensätzlichkeit zwischen Licht und Dunkelheit, zwischen formalem Ausdruck und wirklichem Inhalt, in dem Suchen nach Phantastischem, Abgelegenem, und andererseits nach Klarheit und Einfachheit, symbolisch für die dominanteste Figur in der Literatur des 17. Jahrhunderts: John Dryden.

[253] Vgl. Raymond D. Havens: Changing Taste in the eighteenth Century; A Study of Dryden's and Dodsleigh's Miscellanies, PMLA, XLIV, 1929, p. 201 ff.; noch in der Ausgabe von 1716 entfallen auf nahezu 50 Prol. u. Ep. allein 28 auf Dryden; der Rest verteilt sich auf Otway, Lee, Sedley, Congreve, Garth, Etherege und Buckhurst (Havens, a. gl. O., p. 516).

BIBLIOGRAPHIE.

I. DRYDEN-AUSGABEN:

Anonym: The Miscellaneous Works containing all his original Poems and Translations, 4 vols., London 1767.

Cooke's Edition: The Poetical Works of John Dryden, 3 vols., London 1798.

Gilfillan, George: The Poetical Works of John Dryden, 2 vols., Edinburgh 1855.

Malone, Edm.: The critical and miscellaneous Prose Works, vol. I, 1, 2, II, III, London 1800.

Sargeaunt, John: The Poems of John Dryden, edited with an Introduction and Textual Notes, London 1929.

Scott-Saintsbury: The Works of John Dryden, ill., with notes, historical, critical and explanatory and a life of the author, revised and corrected by George Saintsbury, 18 vols., Edinburgh 1882—1889.

Summers, Montague: Dryden, The Dramatic Works, 6 vols., London 1932.

Tonson, Jacob: The dram. Works of John Dryden, 6 vols., London 1735.

II. ÜBRIGE LITERATUR:

Arundell, D. D.: Dryden and Howard 1664—1668, Cambridge University Press 1929.

Ballein, J.: Jeremy Collier's Angriffe auf die engl. Bühne, Marburg 1910.

Beljame, Alex: Le Public et les Hommes de Lettres en Angleterre au dix-huitième Siècle, 1660—1744, Paris 1897.

Bobertag, Felix: Zu John Dryden, Engl. Studien, Bd. IV, 373 ff.

Bower, George Spencer: A Study of the Prologue and Epilogue in English Literature from Shakespeare to Dryden, 1884[1].

Braybrooke, Rich. Lord: Diary of Samuel Pepys, F. R. S. London & Toronto 1923.

Bredvold, Louis J.: The intellectual milieu of John Dryden, Studies in some aspects of the 17th century thought, Ann Arbor 1934.

Buchan, John: Oliver Cromwell, London 1935.

Cambridge History of English Literature, The: Bd. VIII, 1907—12.

Campbell, Lily B.: Scenes and Machines on the English Stage during the Renaissance, Cambridge 1923.

Clark, George Norman: Later Stuart 1660—1714, Oxford 1934.

Collier, Jeremy: A short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage, London 1698.

— Le Critique du Théatre Anglois, Comparé au Théatre d'Athènes, de Rome et de France. Et l'Opinion des Auteurs tant profanes ... de l'Anglois de M. Collier, Paris 1715.

---

[254] Leider war es mir nicht möglich, dieses Buch aus England zu beschaffen; ich erachte es aber für nötig, das Bändchen (Ward, a. a. O., III, 391) in der Literatur-Aufstellung anzuführen.

Delius, N.: Dryden and Shakespeare, Jahrb. d. deutsch. Shakespeare-Gesellsch., IV, 64 ff.
Dictionary of National Biography, ed. by Lesl. Stephen, and S. Lee, Bd. IV, 64 ff., London 1908—1918.
Döhler, Emil: Der Angriff George Villiers, Herzogs von Buckingham, auf die heroischen Dramen und Dichter Englands im 17. Jahrhundert, Diss. Rostock 1887.
Downes, John: Roscius Anglicanus, or an Historical Review of the Stage from 1660—1706, London 1789.
Earle, John: Micro-Cosmographie, (Editio princeps 1628, with additional characters from the fifth ed., of 1628 and the sixth ed. of 1653), ed. by *Edw. Arber*, Westminster 1895.
Eliot, T. S.: Homage to John Dryden, London 1927.
Ellis, Amanda M.: John Dryden and prose fiction, Colorado Springs 1930.
Evelyn, John: The Diary ..., ed. by Will. Bray, London 1890.
Frank, Kath.: Anschauung von Wesen und Beruf des Dichters im Zeitalter des englischen Klassizismus, Freiburg 1930.
Frenzel, Friedr.: Die Prologe der Tragödien Senecas, Diss. Leipzig 1914.
Friederich, W. P.: Spiritualismus und Sensualismus in der englischen Barocklyrik, Wiener Beiträge zur engl. Phil., Bd. LVII, Bern 1932.
Garnett, Rich.: The Age of Dryden, London 1903.
Gosse, Edm.: From Shakespeare to Pope, Cambridge University Press, 1885.
— 17th century's studies, London 1897.
Hagemann, Carl: Geschichte des Theaterzettels I, Diss. Heidelberg 1901.
Hamelius, P.: Die Kritik in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, Leipzig 1897.
Havens, Raymond D.: Changing Taste in the Eighteenth Century, A Study of Dryden's and Dodsleigh's Miscellanies, PMLA, vol. XLIV, Menasha Wisconsin 1929.
Heinrich, Joach.: Die Frauenfrage bei Steele und Addison, eine Untersuchung zur englischen Lit.- u. Kult.-Geschichte im 17. und 18. Jh., Palaestra 168, Leipzig 1930.
Hettner, Herm.: Geschichte der engl. Literatur von 1660—1770, 7. Aufl., Braunschweig 1925.
Holzhausen, P.: Drydens heroisches Drama, Engl. Stud., Bd. XIII: 1889, 414 ff.; Bd. XV: 1891, 13 ff.; Bd. XVI: 1892, 201 ff.
Hotson, Leslie: The Commonwealth on Restoration Stage, Cambridge Univ. Press 1928.
Jansen, Hildeg.: Die soziologische Selbstcharakteristik des Adels in der Restaurationskomödie, Diss. Bonn 1934.
Johnson, Sam.: Dryden, in "The Lives of the most eminent English Poets", 3 vols., London 1806.
Ker, W. P.: Essays of John Dryden, 2 vols., Oxford Clarendon Press 1900,
Keller-Fehr: Englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung, Handb. f. Lit.-Wiss., Berlin 1928.
Koeppel, Emil: Konfessionelle Strömungen in der dramatischen Dichtung des Zeitalters der beiden ersten Stuart-Könige, Shakesp.-Jahrb. XI, Berlin 1904.
Krempien, Hans Helm.: Der Stil der Davideis von Abraham Cowley im Kreise ihrer Vorläufer, Diss. Hamburg 1936.
Langbaine, Ger.: An Account of the English Dramatic Poets, or Some Observations and Remarks on the Lives and Writings of all those that have Publish'd either Comedies, Tragedies etc., Oxford 1691.
Lubbuck, Alan: The Character of John Dryden, London 1925.
Lüders, Ferd.: Prolog und Epilog bei Shakespeare, in Jahrb. der dt. Shakesp.-Gesellsch., Jahrg. V, Berlin 1870.
Macaulay, Lord: The History of England from the accession of James the Second, 4 vols., London 1864.

Malone, Edm.: Historical Account of the Rise and Progress of the English Stage, London 1821.
Meissner, Paul: Die geistesgeschichtlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks, München 1929.
Morsbach, Lorenz: Shakespeares Prologe, Epiloge und Chorus-Reden, Berlin 1929.
Naumann, H. und Müller, G.: Höfische Kultur, in Deutsche Vierteljahrsschrift für Lit.-Wiss. und Geistesgesch., Buchreihe 17, 1929.
Nicoll, Allard.: History of Restauration Drama 1660—1700, Cambridge 1923.
Pendlebury, B. J.: Dryden's heroic plays, A study of the origins, London 1923.
Pepys, Samuel: Letters and the second Diary of Sam. Pep., ed. by R. G. Howart, New York 1932.
Ranke, Leop. v.: Englische Geschichte-, vornehmlich im 17. Jahrhundert, 4 Bde., Neuauflage, Meersburg 1937.
Richter, Wilh.: Die englischen Kavalierpoeten und ihre Zeit, Diss, Marburg 1913.
Riske, Ella Theodora: Dryden and Waller as members of the Royal Society, PMLA, XLVI, Nr. 3, 1931.
Saintsbury, G.: Dryden, in "English Men and Letters", London 1902.
Schelling, Felix E.: Elizabethan Drama 1558—1642, 2 vols., London 1911.
Schipper, Jakob: Englische Metrik, 3 Bde., Bonn 1881—1888.
Schneider, Rud.: Der Mönch in der engl. Dichtung bis auf Lewis's "Monk" 1795, Palaestra 155, Leipzig 1928.
Schirmer, Walter F.: Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der engl. Barockliteratur, Tübingen 1929
Scott, Sir Walter: Memoirs of John Dryden, 2 vols, Paris 1926.
Shaftesbury, Anth. Earl of: Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, 3 vols., 1714.
Sherwood, Margaret: Dryden's Dramatic Theory and Practise, (ohne Jahresangabe) um 1900.
Spaar, Otto: Prolog und Epilog im mittelalterlichen englischen Drama, Diss. Gießen 1913.
Stern, Alfred: Milton und seine Zeit, 2 Bde., Leipzig 1877.
Tanner, Jos. Robson: Private Correspondence and Miscellaneous Papers of Samuel Pepys, 2 vols., London 1926.
— Further Correspondence of Samuel Pepys, 1662—1679, London 1929.
Taine, Hipp.: Histoire de la Littérature Anglaise, vol. 3, Paris 1892.
Thorn-Drury, G.: Some Notes on Dryden, in "Review of Engl. Stud.", Bd. I, 1925.
Villiers, G.: The Rehearsal, hrsg. von Felix Lindner, Heidelberg 1904.
Walker, H.: English Satire and Satirists, London 1925.
Ward, Ad. Will.: A History of English Dramatic Literature, London 1899, 3 vols.
Zellweker, Edwin: Prolog und Epilog im deutschen Drama, Diss. Wien 1906.

LEBENSLAUF.

Am 4. Februar 1912 wurde ich, Jngo Rösecke, in Hamburg geboren, besuchte die Emkes-Schule in Hamburg-Volksdorf bis zur Obersekundareife sowie das Realgymnasium Hamburg-Barmbeck, wo ich am 4. Februar 1930 die Reifeprüfung ablegte. An den Universitäten Hamburg und Jena studierte ich Anglistik, Romanistik und Geographie; nach Ableistung der einjährigen, freiwilligen Dienstzeit bei der Panzerabwehrabteilung Munster verbrachte ich die letzten Semester in Hamburg, wo ich im April 1938 das Staatsexamen für das höhere Lehramt bestand.

Meine akademischen Lehrer waren Frau Prof. Schütt sowie die Herren Professoren Wolff, Krüger, Passarge, Lütgens, Mecking, Kanter, Winkler, Flasdieck, Gelzer, v. Zahn und Schultz-Gora.

Zu besonderem Dank bin ich meinem verehrten Lehrer Herrn Professor Dr. Wolff sowie Herrn Dr. G. Buck verpflichtet für die vielfältigen wissenschaftlichen Anregungen und die bereitwillige Förderung meiner Untersuchung.